

Teatro medieval

Edición de
Miguel Ángel Pérez Priego

CATEDRA
Letras Hispánicas

Letras Hispánicas

Teatro medieval

Edición de Miguel Ángel Pérez Priego

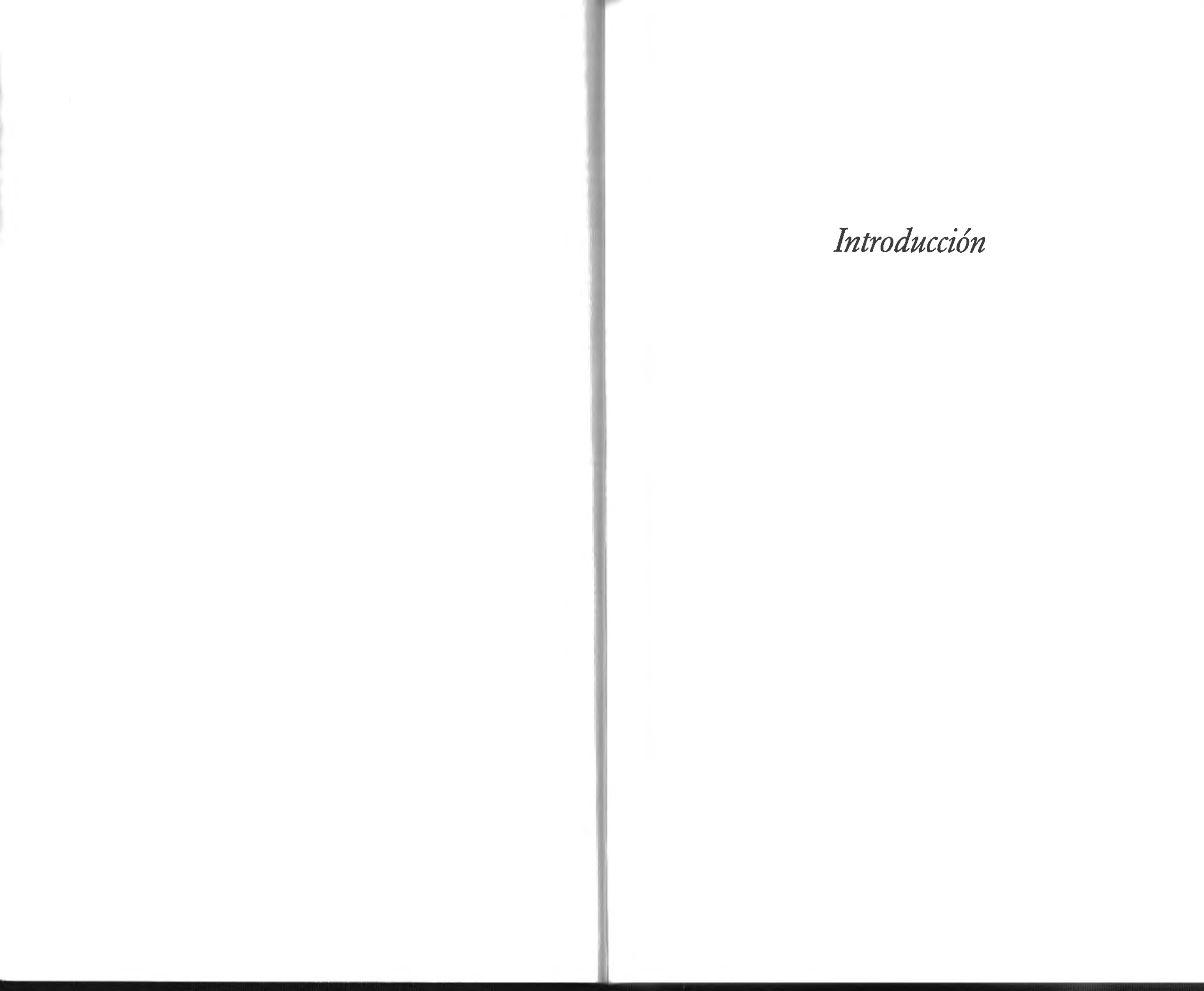
CÁTEDRA
LETRAS HISPÁNICAS

1.ª edición, 2009

Ilustración de cubierta: Rafael Sanzio, *Los desposorios de la Virgen*

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 29.739-2009
I.S.B.N.: 978-84-376-2589-8
Printed in Spain
Impreso en Fernández Ciudad, S. L.
Coto de Doñana, 10. 28320 Pinto (Madrid)

Índice



Introducción

TEATRALIDAD MEDIEVAL

En los últimos años, el conocimiento del teatro medieval castellano se ha visto aumentado, gracias sobre todo al incremento de noticias acerca de actividades parateatrales, tanto en el ceremonial eclesiástico como en el ámbito de la vida de la corte y de la ciudad, y al nuevo enfoque de los hechos desde un amplio concepto de teatralidad. Este nuevo concepto, postulado, entre otros, por Johann Drumbl o Luigi Allegri, trata de abarcar tanto lo literario, los puros textos dramáticos, como lo propiamente espectacular, las distintas ceremonias, espectáculos y juegos que son portadores de algún índice de teatralidad y de los que tenemos noticia a través de documentación diversa[1].

El problema seguramente reside ahora en establecer los límites y determinar con la mayor claridad posible qué textos pueden considerarse dramáticos y qué espectáculos pueden ser tenidos por teatrales. En esa línea orientadora han venido formulando diversas propuestas críticas Carol B. Kirby, Eva Castro y Pilar Lorenzo, Alan Deyermond[2], o más recien-

---

[1] Johann Drumbl, *Il teatro medievale,* Bolonia, Il Mulino, 1989; Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel medioevo,* Roma/Bari, Laterza, 1988; «El espectáculo en la Edad Media», en Luis Quirante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas Festival d'Elx 1990,* Alicante, Diputación de Alicante, 1992, págs. 21-30.

[2] Carol B. Kirby, «Consideraciones sobre la problemática del teatro medieval castellano», en L. Teresa Valdivieso y Jorge Valdivieso (eds.), *Studia hispanica medievalia: II Jornadas de Literatura Española,* Buenos Aires, Universidad Católica, 1988, págs. 61-69; Eva Castro Caridad y Pilar Lorenzo Gradín, «De lo espectacular a lo teatral: consideraciones sobre el teatro medieval castellano», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval,* II, Lis-

temente, con un planteamiento decididamente abierto, Charlotte Stern[3]. Los seis criterios o elementos constitutivos de lo teatral medieval propuestos por Deyermond (mimesis, diálogo, tensión dramática, argumento, texto —anterior o posterior a la representación— y representación escénica ante un público), prácticamente coincidentes con los propuestos independientemente por Castro y Lorenzo (diálogo, mimesis o *impersonation,* ejecución en un espacio convencional ante un público, texto —literario o espectacular—, intriga y acción), parecen más que razonables y plausibles. No obstante, aplicados de manera absoluta y terminante (como una especie de prueba del nueve), podrían menguar el ya reducido corpus textual y dejarían fuera prácticamente todo lo espectacular. La propuesta de Stern, al dar cabida a todo lo susceptible de representación así como a la documentación indirecta, es mucho más optimista y enriquecedora, aunque se me antoja poco discriminatoria. Por mi parte, considero que en estos momentos es aconsejable una cierta cautela ante algunos de los que se presentan como nuevos hallazgos, tanto documentales como textuales, así como una respetuosa atención a lo que ha venido sancionando como teatral la tradición crítica.

Por mucho que se fuercen las cosas, habrá que reconocer, por ejemplo, que el *Duelo de la Virgen,* de Gonzalo de Berceo, no es un texto dramático, sino narrativo, aunque sea cierto que algunos motivos argumentales pudieran instalarse en la tradición del *Planctus Mariae,* e incluso —algo que no suele comentarse— reconozcamos en la escena de la vela de los judíos una situación teatral que se producía en el *Ludus Paschalis.* Tampoco habrá que considerar como teatro, frente a lo que suponen Spurgeon W. Baldwin y James W. Marchand, el episodio narrativo, aunque con pasajes dialogados, del *Liber*

boa, Cosmos, 1993, págs. 361-373; Alan Deyermond, «Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles», en E. Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media: Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, octubre-noviembre de 1992,* Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1994, págs. 39-56.

[3] Ch. Stern, *The Medieval Theater in Castile,* Binghamton, State University of New York, 1996.

Mariae, del franciscano Juan Gil de Zamora, que no trata sino el viejo tema de las cuatro hijas de Dios y el proceso del hombre[4], repetido luego hasta la saciedad en misterios, pasiones, *sacre rappresentazioni* y autos del siglo XVI, y que es sólo una versión más o menos amplificada y ágil del relato milagroso del capítulo 119 de la *Legenda aurea,* donde se cuenta el juicio divino que sueña un hombre acusado por Satán y defendido por las Virtudes, quienes le inducen a implorar a la Virgen, que intercederá por el pecador y hará que se incline más el platillo de las buenas obras[5]. Descartado por la mayoría de los críticos (excepción hecha de Víctor García de la Concha y Charlotte Stern)[6], ha quedado también el supuesto *Ordo Sibilarum* de la catedral de Córdoba, que publicó José López Yepes de un manuscrito del siglo XV[7], al demostrar Feliciano Delgado que no es sino una traducción realizada por un escolar salmantino del libro de Phillipus de Barberiis, *Discordantie sanctorum doctorum Hieronymis et Augustini et alia opuscula* (Roma, 1481)[8].

Igualmente, se ha podido hablar de la teatralidad de las cantigas de amigo[9], de los debates, de la poesía de cancioneros (por no mencionar, como se ha querido, el *Cantar de Mio Cid* o los *Milagros* de Berceo), pero creo que sólo en contadas ocasiones y en el caso de algunas composiciones de can-

[4] Spurgeon W. Baldwin y James W. Marchand, «A dramatic fragment of the *Four Gaughters of God* from medieval Spain», *Neophilologus,* 72 (1988), págs. 376-379.

[5] Miguel Ángel Pérez Priego, «Pervivencia de la teatralidad medieval en el siglo XVI», en *Estudios sobre teatro del Renacimiento,* Madrid, UNED (Cuadernos de la UNED, 170), 1998, págs. 13-32.

[6] V. García de la Concha, «Teatro litúrgico medieval en Castilla: *questio metodologica*», en L. Quirante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media,* ob. cit., págs. 127-143; Ch. Stern, *The Medieval Theater in Castile,* ob. cit.

[7] José López Yepes, «Una *Representación de las Sibilas* y un *Planctus Passionis* en el Ms. 80 de la catedral de Córdoba», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 80 (1977), págs. 545-568.

[8] Feliciano Delgado, «Las profecías de Sibilas en el Ms. 80 de la catedral de Córdoba y los orígenes del teatro nacional», *Revista de Filología Española,* 67 (1987), págs. 77-87.

[9] Francisco Nodar Manso, *Teatro menor galaico-portugués (siglo XIII): reconstrucción textual y teoría del discurso,* Kassel, Reichenberger, 1990.

cionero, podría concedérseles el estatuto literario de textos dramáticos[10].

De los cancioneros, en efecto, ha ido rescatando la crítica piezas como las *Coplas de Puertocarrero,* la *Égloga* de Francisco de Madrid o la *Égloga del molino de Vascalón,* que han alcanzado una sanción dramática generalizada. O ha valorado en otras la potencialidad teatral de determinados pasajes poéticos, como todo el episodio del nacimiento de Cristo en las *Coplas de Vita Christi,* de Fray Íñigo de Mendoza[11]. Pero seguramente hay otras composiciones poéticas, dentro de esa inmensa materia cancioneril, sobre las que convenga reflexionar. La propuesta metodológica de Josep Lluís Sirera tratando de aislar los rasgos que les conferirían una cierta condición dramática (construcción dialógica, presencia de acotaciones escénicas, concreción espacial y temporal, referencias a vestuario y *atrezzo),* puede ser un camino interesante para seguir[12]. En esa línea, el propio Sirera ha apuntado un par de textos cuya condición teatral podría discutirse: un *Dezir,* de Ferrán Sánchez de Calavera, en el que dialogan el poeta y su dama *(Cancionero de Baena,* 181v) y un anónimo *Debate de Alegría e del Triste Amante* (recogido en el *Cancionero de Herberay des Essarts,* 152r-154v, y en el de *Módena,* 83r-84r). A esos textos, Ana Rodado Ruiz ha añadido todavía el más extenso *Diálogo entre el dios de Amor y un enamorado,* de Pedro de Cartagena, en el *Cancionero general,* 88v-91r)[13].

De todos modos, en cuanto a los textos conservados, convendría decir que no son tan pocos ni tan insignificantes. Como bien advierte Charlotte Stern[14], la historia del teatro medieval castellano es en buena parte la historia de textos perdidos, lo que no es lo mismo que la historia de algo que nunca existió; pero también es la de un teatro en el que la pieza dramática era entendida como representación, como *performance,* y no como literatura, según estamos acostumbrados a percibir desde el Renacimiento. A lo que hay que añadir que mucho teatro medieval europeo se ha conservado porque fue editado por la imprenta en el siglo XVI, algo que no se produjo en España.

Tampoco hay que perder de vista que éste que llamamos teatro medieval es un teatro de condición y categoría literarias peculiares, que en gran medida lo alejan de nuestra concepción moderna del hecho teatral. Es un teatro que no tiene una realización textual propia y que tampoco era habitual recoger por escrito. Ni las crónicas ni los documentos eclesiásticos, que no escasean en noticias sobre ceremonias y espectáculos, sienten la necesidad de transcribir los textos. Y así los que nos han llegado lo han hecho mayoritariamente por las vías más comunes de transmisión literaria de la época —como pudo ser en el XV la ya mencionada del cancionero poético, del que adoptan sus convenciones de transcripción y escritura—, o a través de copias ocasionales y descuidadas. Se trata asimismo de un teatro que oscila descompensadamente entre la palabra y el gesto, sin apenas acción ni trama argumental, de un teatro muy estático que se resuelve bien en gesto y alarde visual, bien en largos parlamentos didácticos o piadosos. Finalmente, más que puras creaciones dramáticas, estas obras y espectáculos se muestran próximas al acto ritual, en el que toma parte y con el que se identifica toda la colectividad.

Espectáculos y ceremonias religiosas

Los dos principales focos de producción e irradiación del espectáculo teatral en la Edad Media son la Iglesia y la corte. En su mayor parte, aquella actividad teatral ocurre entonces en torno a las sedes catedralicias, los templos parroquiales, los conventos y monasterios, o en torno a la propia corte regia, los palacios señoriales o el ámbito propiamente ciudadano, con motivo de fiestas populares o recibimientos y entradas triunfales.

[10] Josep Lluís Sirera, «Diálogos de Cancionero y teatralidad», en R. Beltrán *et al.* (eds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la Literatura del Siglo XV,* Valencia, Universidad de Valencia, 1992, págs. 351-363.

[11] Ch. Stern, «Fray Íñigo de Mendoza and medieval dramatic ritual», *Hispanic Review,* 33 (1965), págs. 197-245. Puede verse aquí Apéndice III, 3.

[12] J. Ll. Sirera, «Diálogos de Cancionero y teatralidad», art. cit.

[13] Ana Rodado Ruiz, «Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas», en *Los albores del teatro español: Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994,* Almagro, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, págs. 25-44.

[14] Ch. Stern, *The Medieval Theater in Castile,* ob. cit., pág. 6.

De los espectáculos en las iglesias, nos han transmitido información documentos diversos. Algunos han sido muy discutidos, como el famoso texto de las *Partidas* (1.ª, tit. 6, ley 35), de Alfonso el Sabio:

> Pero representaciones hi ha que pueden los clérigos facer, así como de la nascencia de nuestro señor Iesu Cristo que demuestra cómo el ángel vino a los pastores et díxoles cómo era nacido, et otrosí de su aparecimiento cómo le venieron los tres reyes adorar, et de la resurrección que demuestra cómo fue crucificado et resurgió al tercer día. Tales cosas como éstas que mueven a los homes a facer bien et haber devoción en la fe facerlas pueden, et demás porque los homes hayan remembranza que segunt aquello fueran fechas de verdat; mas esto deben facer apuestamiente et con grant devoción et en las cibdades grandes do hobiere arzobispos o obispos, et con su mandado dellos o de los otros que tovieren sus veces, et non lo deben facer en las aldeas, nin en los lugares viles, nin por ganar dineros con ello [...][15].

La fuente del texto, como ha hecho ver Humberto López Morales, se halla en diversas glosas de juristas boloñeses a las compilaciones de decretos promovidas por Inocencio III (1207) y Gregorio IX (1234), la *Compilatio tertia* y las *Decretales*, respectivamente[16]. Críticos no del todo convencidos, como Ch. Stern, sostienen, sin embargo, que ese párrafo indica, más que una traslación mecánica, una paráfrasis y amplificación de la fuente[17].

Otro texto litigioso ha sido el documento de la catedral de Zamora de 1279, publicado por José Luis Martín[18] e interpretado como testimonio teatral por José Andrés Casquero Fernández y Ángel Gómez Moreno[19]. En él se concede libertad a los clérigos de la ciudad para entrar y salir a la puerta del castillo «pora cantar los viessos e fazer representaçión de Nuestro Señor en el día de Ramos», alusión que puede que remita a una ceremonia pasional de la catedral zamorana a finales del siglo XIII, pero que nos es desconocida.

Actas conciliares y constituciones sinodales, si bien algo posteriores, non ofrecen información menos controvertida. Las constituciones del sínodo de Cuéllar, en 1325, mencionan los juegos de la fiesta de las Marías y el monumento, aludiendo seguramente a alguna representación parcial del ciclo de la *Visitatio sepulchri:*

> Otrosí, en las iglesias non se deven fazer juegos sinon si sean juegos de las fiestas así como de las Marías e del monumento, pero han de catar los clérigos que por tales juegos non trayan el divinal ofiçio[20].

Más explícitas, aunque más tardías, son las actas del Concilio de Aranda de 1473, convocado por Alonso Carrillo para el arzobispado de Toledo. Según éstas refieren, en las iglesias de la provincia, con motivo de determinadas festividades (Navidad, San Esteban, San Juan, los Inocentes y otros días festivos y misas nuevas), existía costumbre de ejecutar durante los oficios diversa suerte de juegos escénicos, espectáculos y ficciones («ludi theatrales, larvae, monstrae, spectacula, necnon quamplurima inhonesta et diversa figmenta in ecclesiis introducuntur»). Tales juegos y espectáculos son ahora prohibidos por los cánones del concilio, en tanto que se permiten y alientan las representaciones honestas y piadosas que muevan al pueblo a devoción:

> praesentium serie omnino prohibemus [...]. Per hoc tamen honestas repraesentationes et devotas, quae populum ad devotionem movent, tam in praefatis diebus quam in aliis non intendimus prohibere[21].

---

[15] *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio*, ed. de la Real Academia de la Historia, I, Madrid, Imprenta Real, 1807.

[16] H. López Morales, «Alfonso X y el teatro medieval castellano», *Revista de Filología Española*, 71 (1991), págs. 227-252.

[17] Ch. Stern, *The Medieval Theater in Castile*, ob. cit., pág. 77.

[18] J. L. Martín, *Campesinos vasallos del obispo Suero de Zamora (1254-1286)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pág. 21.

[19] J. A. Casquero Fernández, «Algunos datos históricos sobre la celebración de la Semana Santa en la ciudad de Zamora», en *La Semana Santa de Zamora*, Zamora, Ayuntamiento, 1986, págs. 30-45; Á. Gómez Moreno, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991, pág. 66.

[20] José Luis Martín y Antonio Linage Conde (eds.), *Religión y sociedad medieval: el Catecismo de Pedro de Cuéllar (1325)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1987, pág. 242.

[21] Juan Tejada y Ramiro, *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América*, V, Madrid, 1855, págs. 24-25; F. Mendoza Díaz-Maroto,

En términos semejantes se expresan otros documentos de la época, como las actas del Concilio Complutense de 1480, las constituciones sinodales de Ávila dictadas por el obispo Alonso de Fonseca en 1481 o, ya en el cierre del siglo, en 1501, las del obispo Alonso Manrique para su diócesis de Badajoz[22]. En sustancia, de lo que todos esos testimonios nos hablan es de unas ceremonias y espectáculos que tradicionalmente vienen representándose en las iglesias con motivo de determinadas festividades, primordialmente, conforme indicaba ya el citado Concilio de Aranda, en la de Navidad (incluyendo en ella todo un ciclo que comprende también las festividades de San Esteban, San Juan y los Inocentes), e igualmente en las festividades de la Pasión y Resurrección, como

«El Concilio de Aranda (1473) y el teatro medieval castellano», *Criticón*, 26 (1984), págs. 5-15, ha dado a conocer una traducción contemporánea de este famoso fragmento, conservada en un documento del archivo de la catedral de Toledo y destinada seguramente a la difusión de las disposiciones del concilio en las parroquias. Conviene notar que en esa versión abreviada en castellano se utiliza ya el término *representaciones* para aludir a los distintos espectáculos a los que se refiere el texto latino: «[...] quiere en efecto que, en tanto que se faze el ofiçio divino, no se fagan en las iglesias ni en las solenidades de las misas nuevas juegos ni *representaçiones* desonestas ni se digan sermones ilíçitos [...] Pero por esto no se defienden las *representaçiones* devotas e onestas que mueven al pueblo a devoçión».

[22] Las disposiciones del Concilio Complutense son citadas por José Amador de los Ríos en su *Historia crítica de la literatura española*, VII, Madrid, 1865, pág. 472, n. El fragmento correspondiente de las sinodales de Ávila ha sido transcrito últimamente por Ángel Gómez Moreno, «Teatro religioso medieval en Ávila», *El Crotalón*, 1 (1984), págs. 769-775. Las de Badajoz fueron ya recogidas por Antonio Rodríguez-Moñino, «Historia literaria de Extremadura: la Edad Media y los Reyes Católicos», *Revista de Estudios Extremeños*, 6 (1950), págs. 114-115, y ahora por Ana M.ª Álvarez Pellitero, «Aportaciones al estudio del teatro medieval en España», *El Crotalón*, 2 (1985), págs. 13-35. Junto a otras disposiciones eclesiásticas del mismo género, me refiero a las de Badajoz y a las de Ávila en mi estudio *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982, págs. 42-44. Puede verse también Amancio Labandeira, «Más referencias sinodales sobre las actividades teatrales y parateatrales de la Edad Media», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 15 (1992), págs. 223-232; Jesús Menéndez Peláez, «Teatro e Iglesia: las Constituciones Sinodales, documentos para la reconstrucción del teatro religioso en la Edad Media y el Renacimiento español», *Archivum*, 48-49 (1998-1999), págs. 271-332; y, por supuesto, *Synodicon Hispanum*, V-VII, ed. de A. García y García, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1990-1993.

explicitan las constituciones de Badajoz («fazen representaciones de los misterios de la Natividad e de la Pasión e Resurrección de Nuestro Señor»)[23].

La mayoría de esos espectáculos serían de carácter piadoso y devoto, semejantes, podemos suponer, a los que sabemos que se representaban en la catedral de Toledo para la Navidad, desde los siglos XII y XIII: el propio *Auto de los Reyes Magos*, la *Representación de los pastores* y el *Canto de la Sibila;* o las ceremonias que se documentan en iglesias castellanas para la Pasión y Resurrección, como la *Depositio* y la *Elevatio*, de las que tratamos más abajo, o la misma ceremonia de las Marías que menciona el citado sínodo de Cuéllar (por hablar sólo de testimonios anteriores al siglo XV).

Pero, junto a las representaciones devotas —según confirman también aquellas actas y documentos eclesiásticos que veíamos más arriba—, había además otros espectáculos que ocasionaban perturbación en el culto, ya que tenían lugar durante el oficio divino, y, sobre todo, se producían mezclados con inhonestidades y peligrosos desvíos de la auténtica devoción de los fieles. Así lo documenta el ya citado Concilio de Aranda:

> Quae vero quaedam tam in metropolitanis quam in cathedralibus et aliis ecclesiis nostrae provinciae consuetudo inolevit ut videlicet in festis Nativitatis Domini Nostri Jesuchristi, et sanctorum Stephani, Joannis et Innocentium, aliisque cer-

[23] Véase este significativo pasaje de la *Crónica del condestable Miguel Lucas de Iranzo*, ed. de Juan de Mata Carriazo, Madrid, 1940, pág. 156: «El segundo día de pascua [de Navidad], que es la fiesta de San Estevan, y el terçero y quarto, que son días de Sant Juan apóstol y evangelista e de los Ynoçentes [...].» Las representaciones de esos días, por consiguiente, debían ser de tema relacionado con la Navidad. No creo que, como a veces se ha hecho, haya que pensar en escenificaciones de «vidas de santos» (la alusión de las constituciones de Ávila parece muy genérica y ya fuera de contexto: «pero por esto non quitamos ni defendemos que non se faga [...] la representación de algún sancto o fiesta dél») y mucho menos haya que confundir esta fiesta de San Juan con la de San Juan Bautista del solsticio de verano, y sostener que los bailes y mascaradas con los que ésta sería celebrada eran condenados por nuestro texto del concilio de Aranda (así, por ejemplo, J. Caro Baroja, *La estación de amor (fiestas populares de mayo a San Juan)*, Madrid, Taurus, 1979, pág. 260).

tis diebus festivis, etiam in solemnitatibus missarum novarum, dum divina aguntur, ludi theatrales, larvae, monstrae, spectacula, necnon quamplurima inhonesta et diversa figmenta in ecclesiis introducuntur; tumultuationes quoque et turpia carmina et desisorii sermones dicuntur, adeo quod divinum officium impediunt et populum reddunt indevotum [...].

No sabemos bien en qué consistían tales «inhonestidades» (o *juegos de escarnio*, como otras veces se les llama), pero, conforme denuncian las constituciones de Ávila o las de Badajoz, parece que radicaban en la propia intervención de los clérigos (seguramente los ordenados de menores), que se disfrazaban y enmascaraban:

> salen y acostumbran fazer çaharrones, y vestir hábitos contrarios a su professión, los omes trayendo vestiduras de mugeres y de frailes y de otros diversos hábitos, y pónense otras caras de las que nuestro Señor les quiso dar, faziéndose homarraches, y dizen muchas burlas y escarnios y cosas torpes y feas y deshonestas[24],

y proferían burlas y canciones torpes («cacephatones»):

> la costumbre, que más propiamente se puede dezir abusión e corruptela, que en las iglesias tienen de hazer e dezir las deshonestidades que la noche de Navidad dizen y fazen, so color de alegría que todos los fieles christianos aquella sagrada noche deven de aver, diciendo, en lugar de las bendiciones de las leciones de los Maytines, cacephatones, e cantando cantares torpes e feos, e faziendo otras deshonestidades [...][25].

[24] *Constituciones sinodales de Ávila*, 1481, en A. García y García (ed.), *Synodicon Hispanum*, VI, Madrid, BAC, 1993, págs. 130-131.

[25] *Constituciones sinodales de Badajoz*, 1501, en A. García y García (ed.), *Synodicon Hispanum*, V, Madrid, BAC, 1990, págs. 55, 76-77. En manuales de confesores del siglo XVI, tales inhonestidades aparecen claramente identificadas con cantares sucios y pullas en lugar de bendiciones, que se acostumbra a decir en los maitines de Navidad. Así en el *Confessionario*, de fray Domingo de Valtanás (Sevilla, 1555): «Mezclar las cosas divinas en materias torpes, como el que trovó las lectiones de Job aplicándolas a sus amores, mortal es, y lo mismo cantar cantares suzios, y echar pullas por bendiciones, como lo hazen algunos en los maitines de Navidad, peccado grave es»; o en el *Manual de confesores*, de Martín de Azpilcueta (Medina del Campo, 1554): «[blasfemó] si mezcló o consintió o procuró mezclar al culto divino cantares seglares, profanos, torpes y suzios en voz humana o de órgano [...] empero dezimos que no parece peccado mortal sino quando la canción es torpe y suzia o vana y profana cantada durante el officio divino por los que son avisados que no son lícitos. Lo mesmo dezimos de los que la noche de Navidad dizen pullas o maldiciones a los que piden la bendición para dezir las lectiones».

Próximo a esos espectáculos y juegos estaría el famoso del *Obispillo*, el *episcopus puerorum*, una de las fiestas jocosas, *tripudia, larvae* o *teatrales ludi*, protagonizadas en la Edad Media por los diáconos, prestes, monaguillos y subdiáconos. Era en su origen una ceremonia cómica y burlesca, que se celebraba del día de San Nicolás a los Inocentes y se inscribía, por tanto, en las invernales fiestas de locos (herederas de las *libertates decembris* de las Saturnales). El sentido de estas fiestas no era otro que la exaltación de los inocentes, de los niños y de los más débiles y desprotegidos socialmente, por lo que venían a proponer la inversión durante un tiempo de los papeles que cada uno representaba en la sociedad[26]. En este caso, consistía en la elección paródica y provisional de un mozo de coro como obispo. Durante ese breve espacio de tiempo, quedaban invertidas las funciones y el «obispillo» recibía los honores de toda la clerecía y hasta llegaba a protagonizar algún oficio litúrgico burlesco[27]. La fiesta fue muy conocida en toda la Europa medieval, extendida, al parecer, de la misma manera que el tropo y la secuencia, desde el monasterio de Saint-Gall en Suiza[28].

[26] Jacques Heers, *Carnavales y fiestas de locos*, trad. esp., Barcelona, Península, 1988; Harvey Cox, *Las fiestas de locos*, trad. esp., Madrid, Taurus, 1983; Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

[27] «Durante su celebración era elegido un obispo o abad de los locos, se bailaba por las calles y en las iglesias, se realizaba una procesión y una falsa misa, en la que los curas llevaban máscaras o vestidos de mujer, se ponían al revés los hábitos, sostenían el misal boca abajo, jugaban a las cartas, comían salchichas, cantaban canciones obscenas y en vez de bendecir a los feligreses los maldecían» (P. Burke, ob. cit., pág. 275).

[28] E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Londres, Oxford University Press, 1903; Vincenzo de Bartholomaeis, *Origini della poesia drammatica italiana*, Bolonia, Zanichelli, 1924.

Manuel Milá y Fontanals ha descrito la celebración del *Bisbató* en numerosas iglesias de Cataluña desde el siglo XV[29]. En las iglesias castellanas tuvo también gran vitalidad esta costumbre. En las constituciones sinodales de Segovia de 1472, así como en las de Ávila del obispo Alonso de Fonseca en 1481 (todavía vigentes y reeditadas en 1557), es la única ceremonia festiva que permiten que continúe celebrándose en los templos («Pero por esto non quitamos nin defendemos que non se faga el *Obispillo* e las cosas e actos a él pertenescientes onesta e devotamente que por ciertos misterios se suelen acostumbrar fazer cada año»). En la Granada recién conquistada, según noticias de Francisco Bermúdez de Pedraza, parece que la instauró fray Hernando de Talavera como fiesta más bien devota y edificante para los mozos y clérigos menores[30].

[29] M. Milá i Fontanals, *Orígenes del teatro catalán*, en *Obras completas*, VI, Barcelona, 1895. Siguiendo a Villanueva y su *Viaje a las iglesias de España*, XVI, págs. 92-94, Milá documenta ya la ceremonia en una consueta de Lérida en el siglo XV: la víspera de San Nicolás de Bari los niños de coro se quedaban en el capítulo y elegían entre ellos un obispo; en las segundas vísperas de San Juan Evangelista, después del *Magnificat* (uno de cuyos versículos daba el sentido a la fiesta: «Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles»), los niños y su obispo empezaban la conmemoración de los Inocentes: echaban al prelado de su cátedra, donde entraba el obispillo, y hacían el oficio, daba la bendición episcopal y predicaba en la misa. Para estas fiestas se guardaba desde antiguo en la sacristía «mitram pro pueris y annulum puerorum» y de las capas usadas solían hacer otras pequeñas «pro scolaribus». En Gerona existía la misma costumbre y aún incorporaba otro niño que hacía de abad de San Feliu y que se oponía al obispillo, con lo que se producían frecuentes contiendas y alborotos. En algún otro lugar, probablemente en Vich, el Bisbató pronunciaba un largo parlamento en el que, siguiendo el texto evangélico, narraba la adoración de los Magos y la matanza de los inocentes, y explicaba que él era uno de aquellos niños escapado de la matanza; a continuación, pasaba a satirizar las costumbres de los diferentes estamentos de la población. La costumbre, en fin, ha tenido supervivencia en tiempos modernos en el monasterio de Montserrat, donde se elegía entre los niños de coro un abad, a cuyas órdenes se ponen otros niños y le presentan presos algunos niños mendigos, a quienes obsequia con una buena comida. Otras referencias pueden verse en J. P. W. Crawford, «A note on the boy bishop in Spain», *Romanic Review*, 12 (1921), págs. 146-154, y Julio Caro Baroja, Julio, *El carnaval*, Madrid, Taurus, 1979, págs. 305-314.

[30] Francisco Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, Madrid, 1608, fols. 112v-113v. Otros testimonios pueden verse en Miguel Ángel Pérez Priego, «Pervivencia de la teatralidad medieval en el siglo XVI»,

Licencias semejantes a la del *obispillo* ocurrían también en las celebraciones religiosas de las misas nuevas y de bodas. Todo ello sería causa de que algunos prelados, como Alonso Manrique, determinaran prohibir cualquier tipo de espectáculos en los templos, o que otros, como Carrillo y Fonseca, según vimos, trataran de eliminarlos y de fomentar, en cambio, las representaciones más devotas y piadosas.

En definitiva, lo que todas aquellas disposiciones eclesiásticas que hemos ido examinando vienen a testimoniar es la existencia en las iglesias de una viva actividad teatral —unas veces grave y devota, pero otras paródica y jocosa— que goza de la aceptación de los fieles y hasta ha podido llegar a convertirse en un hecho más de la vida diaria. Como cuenta Alfonso Martínez de Toledo en su *Arcipreste de Talavera o Corbacho* (1438), la representación en el templo es incluso ocasión propicia que aprovecha la mujer vanagloriosa para ser vista y mirada:

> Dize la fija a la madre, la muger al marido, la hermana a su hermano, la prima a su primo, la amiga a su amigo: '¡Ay, cómo estó enojada! Duéleme la cabeça, siéntome de todo el cuerpo, el estómago tengo destenprado estando entre estas paredes. Quiero ir a los perdones, quiero ir a Sant Francisco, quiero ir a misa a Santo Domingo; *representación* fazen de la Pasión al Carmen [...][31].

En los días de Semana Santa y junto a esas «representaçiones de la Pasión», tenían también lugar en las iglesias castellanas diversas ceremonias litúrgicas que podemos calificar de parateatrales. Tal era, por ejemplo, la procesión del Pendón, en la que, a lo largo de las naves del templo y acompañando el canto del *Vexilla regis*, se exhibía el estandarte con la cruz y las cinco llagas; o las ceremonias, extendidas por toda Europa, de la *Depositio* y la *Elevatio Crucis*, el Viernes Santo y el Do-

art. cit., págs. 13-32. Véase también Jesús Menéndez Peláez, «Teatro e Iglesia...», art. cit., págs. 283-294.

[31] Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera*, cap. IX, ed. de Marcella Ciceri, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pág. 206.

mingo de Pascua, con las que se rememoraba asimismo el entierro y la resurrección de Cristo[32].

Exponentes de una cierta teatralidad deben ser considerados también los sermones medievales. Trabajos clásicos, como el de G. R. Owst, pusieron ya de manifiesto la coincidencia de fuentes y recursos entre el sermón y el drama medieval, que viven en torno a las mismas fiestas y celebraciones religiosas y no dejaron de influirse mutuamente[33]. Aunque lógicamente preexistente al teatro, el sermón, aparte de por su propia ejecución (que en casos como el de San Vicente Ferrer llega a ser espectacular), por la propia condición permeable del género, aparece muchas veces cargado de elementos dramáticos. La necesidad de plegarse a situaciones literarias más comunes le puede llevar a incorporar formas teatrales perfectamente reconocibles. En ese sentido, Pedro M. Cátedra ha analizado el sermón decimoquinto de San Vicente Ferrer, *Sermón de la Asupçión de Santa María*, y ha hecho ver su relación con el teatro asuncionista, algunos de cuyos elementos incorpora para los oyentes, de manera que «si no llega a condicionar una hipotética creación teatral o pictórica, sí la interpreta para los oyentes: lee pinturas o da sentido a recuerdos espectaculares»[34]. Por su parte, Hugo O. Bizzarri sugiere que, más que un teatro, lo que se debe al sermón es la creación de un lenguaje dramático, lenguaje que se ha ido forjando a través de la técnica de la «práctica» mediante la inserción en el sermón de diálogos y monólogos con los que el predicador ilustraba situaciones o comportamientos, técnica que advierte

[32] Richard B. Donovan, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontificial Institute of Mediaeval Studies, 1958; Víctor García de la Concha, «Dramatizaciones litúrgicas pascuales de Aragón y Castilla en la Edad Media», en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel*, V, Zaragoza, Anubar, 1982.

[33] G. R. Owst, *Literature and Pulpit in Medieval England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1933.

[34] P. M. Cátedra, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media: San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994, págs. 268-271, y «De sermón y teatro, con el enclave de Diego de San Pedro», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516, Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, Liverpool University Press, 1989, págs. 7-18.

bien, por ejemplo, en el sermón vigésimo segundo, *Sermón que fabla de la Natividad de Ihesú Christo*, de la citada colección de San Vicente Ferrer[35].

Tal puede ser el caso de la famosa y discutida *Danza de la muerte*, entendida por algunos como ilustración animada de un sermón fúnebre. De la *danza* se nos ha conservado un texto muy singular y representativo, custodiado precisamente en un manuscrito escurialense de principios del siglo XV que, para distinguirlo de la otra versión más tardía, de 1520, se le nombra con el título de *Dança general de la muerte*. Constituido por setenta y nueve coplas de arte mayor y un desfile de hasta treinta y tres personajes, representa una de las muestras literarias más completas y valiosas del género. Aquí la Muerte tiene una rotunda presencia como personaje principal que abre el discurso («Yo só la Muerte cierta a todas las criaturas / que son y serán en el mundo durante...»). Y es permanente y esencial en el poema la forma dialogada, el diálogo en parejas de personajes, uno de los cuales es invariablemente la Muerte, en tanto que el otro es el correspondiente representante en el desfile de los estados del mundo. Pero además de voz y de esa capacidad dialógica, la Muerte, como personaje dramático, posee también atributos caracterizadores, como pueden ser el arco y la flecha que porta y de los que nadie se puede amparar por fuerte que sea. De igual modo, posee movimiento y gestos, como revela su intervención en el macabro y sarcástico baile al que va convocando a los estados del mundo, subrayado además a modo de acotación escénica interna en la presentación de cada uno de ellos («A la danza mortal venid los nacidos... / abrazadme, agora seredes mi esposo... / Canónigo amigo, no es el camino / ese que pensades, dad acá la mano...»). De todos modos, cuesta asumir la plena condición teatral de la obra y, al propósito, nos parece que siguen siendo válidas las dudas que planteaba Fernando Lázaro Carreter:

> Volviendo al problema de su presunta naturaleza dramática, hemos de confesar nuestra incertidumbre, mayor aún que

[35] H. O. Bizzarri, «La palabra del predicador: entre liturgia y dramatización», *Medievalia*, 27 (2006), págs. 65-92.

ante los diálogos cortesanos posteriores. Hay circunstancias que invitan a pensar en el carácter teatral de la *Danza*. Así, ciertas fórmulas de presentación del tipo: «Estas dos doncellas, *que vedes* hermosas» (v. 66); pero pueden ser residuos de su primitivo carácter de ilustración de escenas gráficas. En contra de su posible escenificación obran indicios como su rígida disposición estrófica, la inexistencia de diálogo propiamente dicho por carencia de réplicas, y el número desmesurado de los personajes. Nuestra indecisión es favorable a considerar este poema como obra destinada a la lectura, aunque de notables posibilidades dramáticas[36].

Espectáculos cortesanos y cívicos

Los palacios del rey y de la nobleza son el otro foco principal de producción teatral. Hay en las cortes principescas del otoño de la Edad Media una fuerte tendencia a la teatralización de casi todos los sucesos de la vida diaria. Con motivo de los más distintos acontecimientos y ocasiones se organizan desfiles, danzas, juegos, torneos y espectáculos diversos, en los que se concede especial importancia al artificio visual, a la música y al vestuario. Incluso parte de la actividad literaria cobra un cierto grado de teatralidad, como es apreciable en diversos géneros poéticos (serranillas, preguntas y respuestas, letras e invenciones, poemas dialogados).

No es, pues, extraño que la corte incorporara enseguida a su ámbito las representaciones dramáticas de las iglesias y convirtiera esa práctica teatral en espectáculo cortesano. La *Crónica del condestable Miguel Lucas de Iranzo*, magnífico y revelador documento sobre la vida en una corte castellana fronteriza en la época de Enrique IV, nos da cuenta, por ejemplo, de cómo el citado condestable de Castilla, todos los años para las fiestas de Navidad, en las salas de su palacio jienense, hacía representar —y hasta intervenía él mismo en la representación— dos espectáculos dramáticos distintos, la *Estoria del Nascimiento del Nuestro Señor e Salvador Jesucristo y de los pastores*

[36] F. Lázaro Carreter, *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1970.

Escenario múltiple y simultáneo (Valenciennes, 1547).

y la *Estoria de quando los Reyes vinieron a adorar y dar sus presentes a Nuestro Señor Jesucristo*. De la representación de esta última en el año 1462 nos ofrece la crónica un detallado y significativo relato:

> Y desque ovieron çenado y levantaron las mesas, entró por la sala una dueña, cavallera en un asnico sardesco, con un niño en los braços, que representava ser nuestra señora la Virgen María con el su bendito e glorioso Fijo, e con ella Josep. Y en modo de grant devoçión, el dicho señor Condestable la reçibió, e la subió arriba al asiento do estava, y la puso entre la dicha señora condesa e la señora doña Guiomar Carrillo su madre e la señora doña Juana su hermana, e las otras dueñas e doncellas que ende estavan. Y el dicho señor se retrayó a una cámara con dos pajes muy bien vestidos, con visajes e sus coronas e las cabeças, a la manera de los tres Reyes Magos, y sendas copas en las manos, con sus presentes. Y así movió por la sala adelante, muy mucho paso, e con muy gentil contenençia, mirando el estrella que los guiava, la qual iva por un cordel que en la dicha sala estava. E así llegó al cabo della, do la Virgen con su Fijo estavan, e ofresció sus presentes, con muy grant estruendo de tronpetas e atabales y otros estormentos.

Como ya por su título y por esta descripción se advierte, ambas representaciones diferirían poco de las que se ejecutaban en las iglesias en la tradición del *Officium pastorum* y del *Ordo stellae* del drama litúrgico. La gran novedad consiste en haber sido sustituidas ahora las naves del templo por las salas de palacio, del mismo modo que los clérigos y cantores lo han sido por los nobles y pajes cortesanos. Por lo demás, conforme se desprende de la descripción, la presencia de unos «actores» que encarnan distintos papeles, el movimiento escénico a lo largo de la sala y el aparato escenográfico de vestidos, visajes, accesorios y músicas, son ya marcas inequívocas de la teatralidad del espectáculo[37].

[37] Las representaciones de la corte de Lucas de Iranzo han merecido desde antiguo la atención de la crítica. Entre los numerosos trabajos a ellas dedicados, cabe citar: Charles V. Aubrun, «La chronique de Miguel Lucas de Iranzo, I: Quelques clartés sur la genèse du théâtre en Espagne», *Bulletin Hispanique*, 44 (1942), págs. 81-95; Juan Oleza, «Teatralidad cortesana y teatralidad religiosa: vinculaciones medievales», en *Ceti sociali ed ambienti urbani del teatro religioso europeo del '300 e del '400*, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1985, págs. 265-294; Lucien Clare, «Fêtes, jeux et divertissements à la cour du Connétable de Castille Miguel Lucas de Iranzo (1460-1470): les exercices physiques», en el colectivo *La fête et l'écriture: théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, págs. 5-32; Miguel Ángel Pérez Priego, «Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media», *Epos*, 5 (1989), págs. 141-163; Francisco J. Flores Arroyuelo, «Teatro en el palacio medieval», en *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, II, Castellón, Universitat Jaume I, 1999, págs. 155-165.

Momos

Pero el espectáculo teatral —o si se quiere, parateatral— más representativo que se produce en la corte es el del *momo*, al que aluden reiteradamente las crónicas de la época, si bien de forma un tanto genérica y sin entrar apenas en detalles descriptivos, por lo que tampoco resulta fácil definirlo con precisión. Por lo que podemos deducir de aquellas noticias, el momo era un espectáculo diverso, con cuyo nombre se aludía tanto a las personas que en él intervenían como a la propia fiesta y representación[38]. Era un espectáculo propio de la corte, en el que solían intervenir todos sus miembros, desde el rey al último paje. Hacia mediados del siglo XV todavía era nuevo en Castilla, según conocido testimonio de Alonso de Cartagena:

> El juego que nuevamente agora se usa de los momos, aunque de dentro dél esté onestat e madurerat e gravedat entera,

[38] Próximo al momo, si no idéntico, debía de ser entonces el espectáculo al que también se refieren las crónicas con el término entremés, tomado seguramente del catalán y con el que igualmente designaban una diversión o entretenimiento cortesano en el que intervenían máscaras, músicas y danzas; sobre el tema, véase E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, I, Madrid, Casa Editorial Bailly-Ballière (col. Nueva Biblioteca de Autores Españoles), 1911, págs. LIV-LVII; W. S. Jack, *The Early «Entremés» in Spain: the Rise of a Dramatic Form*, Filadelfia, Pennsylvania University, 1923, págs. 9-19; F. Lázaro Carreter, «El *Arte nuevo* (vv. 64-73) y el término *entremés*», *Anuario de Estudios Medievales*, 5 (1965), págs. 77-92.

pero escandalízase quien ve fijosdalgo de estado con visajes agenos. E creo que no los usarían si supiesen de quál vocablo latino desciende esta palabra momo[39].

Por aquel entonces era bien conocido en otras cortes europeas, como en la Señoría de Venecia, donde el viajero Pero Tafur contempla unos espectaculares momos, que describe en sus *Andanças e viajes:*

> E es la gente comunalmente toda rica, que yo vi por Carnestollendas fazer una fiesta en el palacio mayor del duce, que fizieron *momos,* e venían dos galeas por la mar e fingieron que la una traía al emperador e veníen con él treinta cavalleros vestidos de brocados, e en la otra un maestre de Rodas vestido de vellud negro. E recibíenlos las damas, todas vestidas de brocado e muy ricos firmalles, e ciertamente yo vi tal que mudó tres vestidos en aquella fiesta, e aún fue mucho, que aquellos eran gente mediana de la cibdad e no de los mejores ni más ricos, pero la fiesta no se podía mejorar[40].

De los que se festejaban en la corte portuguesa, ya a fines del siglo XV, tenemos noticia por la carta del embajador español Ochoa de Ysásaga a los Reyes Católicos, el 25 de diciembre de 1500. Por la descripción que hace de ellos, deducimos que se trataba de una ceremonia muy lujosa, a la que concurrían infinidad de cortesanos disfrazados con sus carátulas, que presentaban a los reyes diferentes escritos encomiásticos para que los leyeran. Se cerraba la fiesta, dadas las doce de la noche, con una danza llamada *serau,* en la que el rey danzaba

[39] Glosa de Alonso de Cartagena al cap. XIII del lib. II del *Libro de la Providencia divinal de Séneca,* citado por J. Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española,* VII, Madrid, 1865, pág. 470, n. En ese mismo lugar recuerda Amador de los Ríos otro significativo pasaje del mismo Alonso de Cartagena en su *Doctrinal de caballeros:* «Dos cosas son en que sin actos de guerra al tiempo de hoy los fijosdalgo usan las armas [...] la una es en contiendas del reino; la otra es en juegos de armas, así como los torneos e justas, e estos autos que agora nuevamente aprendimos, que llaman *entremeses.*» Juan de Mena utiliza ya la palabra momo en sus *Coplas de los pecados mortales,* vv. 429-430: «Del ipócrita diría / ser *momo* de falsa cara...».

[40] Pero Tafur, *Andanças e viajes,* ed. de M. Á. Pérez Priego, Sevilla, Fundación José Manuel Lara (col. Clásicos Andaluces), 2009, pág. 180.

con todos los momos[41]. Con cierto detalle queda descrito el juego de disfraces:

> Vino el señor rey con veinte cavalleros de los prinçipales de su corte hechos momos, con sus carátulas e çimeras, con grand estruendo de trompetas, e dieron dos vueltas por la sala dançando. Y después el señor rey comenҫó ir al estrado; y la señora reina desque sentió que era él, levantóse y salió a reçebirle a la meatad del estrado, y juntáronse; el señor rey quitó la carátula y el bonete y con grand prazer reyendo se hizieron grandes reverençias bien baxas el uno al otro, y después fueron a dançar [...][42].

Las crónicas castellanas de la época documentan un buen número de estos espectáculos, aunque son poco explícitas en su descripción. Momos se celebraron en 1435 con ocasión del nacimiento de un hijo al condestable don Álvaro de Luna, como refieren la *Crónica del Halconero de Juan II* y la *Refundición de la Crónica del Halconero:*

> E después que mucho ovieron dançado, e fecho momos, retraxéronse a esta sala muy bien arreada de muchos tapizes e brocados[43].

Otros momos mencionados en estas crónicas son los celebrados en Valladolid el primero de mayo de 1434 en la fiesta de recibimiento que ofreció don Álvaro de Luna al rey Juan II, o los que tuvieron lugar en Soria con motivo del recibimiento que le hizo Juan II a su hermana doña María de Aragón:

> Estas vistas duraron nueve días, en la qual la Reyna fue muy servida del Condestable e de los otros cavalleros. E como el Rey avía llevado consigo muchos gentiles onbres, e la reyna

[41] I. S. Révah, «Manifestations théâtrales pré-vicentines: les "momos" de 1500», *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais,* 3 (1952), págs. 91-105. Puede verse el texto en Ángel Gómez Moreno, *El teatro medieval...,* ob. cit., págs. 144-151.

[42] *Apud* A. Gómez Moreno, *El teatro medieval...,* ob. cit., pág. 148.

[43] Pedro Carrillo de Huete, *Crónica del Halconero de Juan II,* ed. de Juan de Mata Carriazo, Madrid, 1946, pág. 212, y Lope Barrientos, *Refundición de la Crónica del Halconero,* ed. de J. de M. Carriazo, Madrid, 1946, pág. 186.

de Aragón traía algunas fermosas damas, fiziéronse allí muchas justas e grandes fiestas de danças e momos[44].

O los que hizo el conde de Haro en Briviesca, el año 1440, en el suntuoso recibimiento a la princesa Blanca de Navarra que venía a casar con el príncipe Enrique de Castilla, de los que informa la *Crónica del Rey Juan II:*

> Y en los tres días siempre hubo danzas de los caballeros y gentileshombres en palacio, e momos e toros e juegos de cañas[45].

Con más detalle conocemos los celebrados en 1461 en el palacio del condestable Miguel Lucas de Iranzo, descritos en su ya mencionada *Crónica,* en los que se aprecia incluso un cierto grado de ficción: en la sala de palacio aparecía una escuadra de gentiles hombres en figura de personas extranjeras, con falsos visajes y vestidos de nueva y galana manera, que fingían salir de un crudo cautiverio, del que les fue otorgada libertad provisional para venir a honrar la fiesta del condestable y la condesa desposados; ponía cierre a todo la danza y el baile, que se prolongaron durante más de tres horas. Todavía de mayor complejidad fueron los celebrados unos días después: irrumpía en la misma sala «una infantería de pajes pequeños [...] vestidos de jubones de fino brocado»,

> los quales tomaron por invençión que era una gente de inota e luenga tierra, la qual venía destroçada e vençida de gente enemiga; e que no solamente les avía destroido sus personas e bienes, mas los tenplos de la fe suya, los quales bienes decían que entendían fallar en estos señores condestable y condesa. E que viniendo çerca de aquella çibdad, en el paso de una desabitada selva, una muy fiera y fea serpienta los avía tragado, e que pidían subsidio para dende salir. A la puerta de una cámara que estava al otro cabo de la sala, enfrente do estava la señora condesa, asomó la caheça de la dicha serpienta, muy grande, fecha de madera pintada; e por su arteñçio lançó por la boca uno a uno los dichos niños, echando grandes llamas de fuego. Y así mismo los pajes, como traían las faldas e mangas e capirotes llenas de agua ardiente, salieron ardiendo, que pareçía que verdaderamente se quemavan en llamas. Fue cosa por çierto que mucho bien paresçió[46].

Como hizo notar Eugenio Asensio, partiendo de estas y otras referencias, que los describen siempre en una determinada secuencia, los momos se insertaban en un marco festivo más amplio: primero, durante el día, se habían celebrado los torneos y justas, y luego, por la noche, después de la cena y en la misma sala de palacio, tenían lugar los momos, llegaba la hora del momear, que concluía con bailes y danzas. De ese modo, quedaba todo enmarcado en el común ritual cortesano y se producía una sugerente asociación y continuidad entre la justa y el momo, la lucha y la mascarada, teñida ésta de cierto erotismo, pues a ella ponía fin el baile con la dama que era el premio a los justadores y galanes[47].

Componente esencial del momo, junto a la música y la danza, era el atuendo, las máscaras y visajes con los que aparecían revestidas las personas que los interpretaban. También muchas veces poseían texto y letra: cartas, canciones, tiradas de versos que recitaban los personajes que allí intervenían. De Gómez Manrique conocemos, en efecto, unos que compuso por encargo de la infanta doña Isabel en honor del príncipe don Alfonso con motivo de su mayoría de edad, en 1467, en los que intervienen nueve damas que representan a las nueve musas, cada una de las cuales recita un texto, un «hado», con

[44] *Refundición...,* ob. cit., pág. 198. También de forma muy concisa se refiere a estas fiestas la *Crónica de Juan II,* ed. de Cayetano Rossell, Madrid, BAE, 1887, pág. 516: «El Rey hizo gran fiesta a la Reyna; e en tanto que en Soria estuvo, se hicieron grandes justas, donde salieron los cavalleros ricamente abillados e después de aquellos se hicieron danzas e momos.»

[45] *Crónica de Juan II,* ed. cit., pág. 566. Para esta misma ocasión de recibimiento, el marqués de Santillana, que formaba parte de la comitiva, compuso la canción que comienza: «Quanto más vos mirarán, / muy excelente princesa, / tanto más vos loarán.»

[46] *Crónica del condestable...,* ed. cit., págs. 50-51.

[47] E. Asensio, «De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente», en sus *Estudios portugueses,* París, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, págs. 25-36.

un pronóstico de buenaventura para el príncipe; y otros «En nombre de las Virtudes que ivan momos al nascimiento de un sobrino suyo», donde aparecen las siete Virtudes que sucesivamente recitan una estrofa de parabienes y felicitación al recién nacido.

Asunto muy frecuente, como vemos en los de Gómez Manrique, era el homenaje y exaltación encomiástica de un personaje principal de la vida de la corte, con motivo de su nacimiento, su mayoría de edad o sus bodas. Pero, aparte de este tono celebrativo, el momo también podía derivar a asuntos amorosos y caballerescos, y «saltaba a la crónica mundana, a los galanteos de damas y galanes allí presentes»[48], y se explotaba entonces aquella asociación entre el torneo real y el amor cortesano, a través del simbolismo sugerente de las heridas, la victoria y la recompensa. En las citadas bodas del condestable Iranzo se representaron también momos de esta condición, sobre el motivo de la herida de amor:

> El jueves siguiente [...] se fizo un grande e muy frecuentado juego de cañas, do asaz cavalleros salieron feridos [...]. Y después de çenar, vinieron momos mancos, la meitad brocados de plata e la meitad dorados, con cortapisas, en las partes izquierdas sendas feridas, sonbreros de Bretaña, en ellos penas y veneras, y con sus bordones; e dançaron por grant pieça (ed. cit., pág. 53).

El tema amoroso asociado con la justa y el ritual cortesano está asimismo presente en los momos que a su protagonista hace evocar Diego de San Pedro en el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* (1491):

> Pues como ya la noche la priesa de los justadores en sosiego pusiese, cada uno por su parte se va a descansar, y la reina con las damas se fue a su posada. E como la hora del momear llegada fuese, y salidos los momos a la sala, cada uno con la dama que servía començó a dançar. Allí de mi dicha me quexé, y de mi soledad más me dolí en verme de sus riquezas tan pobre [...]. Pero con el pinzel de la vitoria en que estava

[48] E. Asensio, art. cit., pág. 33.

> matizava la pena por venir, y ansí unas marcas de alegría en el manto bordadas saqué; dezía la letra así:
>
> *Este triste más que hombre*
> *que muere porque no muere,*
> *bivirá cuando biviere*
> *sin su nombre.*
>
> Cuando los momos ya acabados fuesen, dónde Lucenda estava asentada miré [...][49].

De amores caballerescos tratan los momos que conocemos de la corte portuguesa, que repiten una y otra vez los motivos de los cautivos liberados por el caballero tras vencer a los salvajes y a los gigantes guardadores, o de las damas y galanes que piden remedio de sus amores al rey[50].

Momos de asunto amoroso, con letra y artificio escénico, son los que se conocen de Francisco Moner, quien fue paje del rey Juan II de Aragón, sirvió luego en Francia para ser después soldado en Granada, poeta cortesano y fraile franciscano al final de sus cortos días en 1492. En sus *Obras nuevamente imprimidas* (Barcelona, Carlos Amorós, 1528), recogidas y dadas a la imprenta por Miguel Berenguer de Barutell, primo del autor, que se dirige en carta preliminar a don Hernando Folch, duque de Cardona, se halla un interesante texto bajo la rúbrica:

> *Momería concertada de seys y van dentro de un cisne vestidos con jubones de raso negro y mantos de lluto forrados de terciopelo negro cortos y hendidos al lado drexo y todo lo al negro, sombraretes franceses y penas negras y el cabello hero negro los gettos cubiertos de velos negros, traya el cisne en el pico las siguientes coblas dressadas a las damas y leydas abierto el cisne por el medio salien los momos con un*

[49] Véase Diego de San Pedro, *Obras completas.* Sobre este pasaje llamó ya la atención Adolfo Bonilla y San Martín, *Las Bacantes o del origen del teatro,* Madrid, Ribadeneyra, 1921, y ha sido estudiado por Michel Garcia, «Les fêtes de cour dans le roman sentimental castillan», en *La fête et l'écriture...*, ob. cit., págs. 33-49.

[50] E. Asensio, art. cit.

contrapas nuevo cada qual con su letra y todos sobre las penas con sus achas tambien negras[51].

La *Momería* de Moner es un breve texto que se ejecutaría en la fiesta cortesana en alguna sala de palacio (del duque de Cardona) como preludio al baile con las damas, y consistía en la aparición de un gran cisne en cuyo interior iban seis caballeros enlutados y disfrazados de negro. En el pico traía el cisne unas coplas dirigidas a las damas causadoras de las penas de los caballeros («Señoras, por cuyos nombres / cada cual destos por fe / perdería cient mil vidas, / embiáis plañir los hombres / sin causa, quitto porque / sois todas desgradescidas...»), y éstos, abierto el cisne por medio, salían mostrando cada uno en las plumas de sus sombreros la letra de sus motes amorosos («No me da pena la pena / mas pensar quien me condena», etc.)[52].

Todos los espectáculos que hemos venido viendo en este apartado presagiaban un desarrollo plenamente teatral por cuanto encerraban en potencia una pieza dramática. Había efectivamente en ellos acción y movimiento dramáticos, una mínima sucesión de cuadros y escenas, unos actores que encarnaban distintos papeles y se servían de máscaras y visajes, y, muchas veces, además del apoyo musical y rítmico, hasta un texto poético, que acompañaba a la mímica y al gesto. Para transformarlos en teatro, sólo faltaba la aparición de un autor dotado que supiese aprovechar sus posibilidades dramáticas. Es lo que, al igual que Gil Vicente en Portugal, llevaría a cabo Juan del Encina en la corte castellana de los duques de Alba, al servirse para buena parte de su teatro del marco escénico del momo (la sala de palacio y el ambiente festivo), de sus máscaras y visajes (en este caso, la máscara pastoril) y de los mismos asuntos encomiásticos y amorosos.

---

[51] *Obras nuevamente / imprimidas assi en prosa como en me- / tro de Moner las mas dellas en / lengua castellana y al- / gunas en su len- / gua natural / cata- / lana,* Elj, ed. facsímil de A. Pérez Gómez, Valencia, 1951.

[52] Véase Ana M.ª Álvarez Pellitero, *Teatro medieval,* Madrid, Espasa-Calpe (col. Austral, A157), 1990; y Pedro M. Cátedra, «Teatro fuera del teatro: tres géneros cortesanos», en L. Quirante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media,* ob. cit., págs. 31-46.

Coronaciones y entradas reales

Lugar aparte vendrían a ocupar, entre estos espectáculos, los festejos ciudadanos con los que se celebraban coronaciones, recibimientos o entradas reales en las ciudades medievales. Estos fastos están bien atestiguados en la Corona de Aragón y son peor conocidos en Castilla. Las coronaciones más estudiadas han sido la de Martín el Humano, en Zaragoza, en 1399[53], y la de Fernando de Antequera en 1444. En ésta tuvo lugar un gran desfile y un magnífico espectáculo en el palacio de la Aljafería, del que formaba parte una representación alegórica entre pecados y virtudes, supuestamente atribuida a don Enrique de Villena y descrita en su crónica por Alvar García de Santa María, que reproducimos en apéndice[54]. La teatralidad de estos fastos ha sido defendida enérgicamente por Juan Oleza:

> lo que encuentro [en ellos] es un teatro de fiesta pública, con cuadros autónomos, no vinculados entre sí por ninguna trabazón argumental [...]; un teatro en el que la sala y el aparato escénico son los interlocutores de una comunicación dramática, la que existe entre el espacio de la corte y el de la ficción alegórica; un teatro que no es literario, pero sí mímico, y en el que los actores representan muchas veces un papel que nada tiene que ver con su biografía[55].

---

[53] María A. Roca, «Notas sobre la coronación de Martín I el Humano», en *Actas XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón: el poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI),* I, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1996, págs. 451-458.

[54] Pueden verse Charles V. Aubrun, «Sur les débuts du théâtre en Espagne», en *Hommage à Ernest Martinenche: études hispaniques et américaines,* París, s.a. [1939], págs. 293-314; Pedro M. Cátedra, «Escolios teatrales de Enrique de Villena», en *Serta philologica F. Lázaro Carreter,* II, Madrid, Cátedra, 1983, págs. 127-136; Juan Oleza, «Las transformaciones del fasto medieval», en *Teatro y espectáculo en la Edad Media,* ob. cit., págs. 47-64; Francesc Massip Bonet, «Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara (1414)», en *Actas XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón,* ob. cit., págs. 371-386.

[55] J. Oleza, «Las transformaciones...», art. cit., pág. 91.

Las entradas reales, también estudiadas en la Corona de Aragón y en Castilla[56], son espectáculos cargados de significado político y progresivamente de elementos simbólicos. Si en un principio se trata sólo de significar la relación del rey con sus súbditos o de celebrar su primera entrada en la ciudad, por medio de un desfile de gremios y estamentos, a lo largo del siglo XV se tratará de poner de manifiesto las relaciones de poder mediante la participación del propio gobierno ciudadano con la organización de complejos espectáculos simbólicos y literarios. El espectáculo resulta, así, una forma de comunicación por medio de un sugestivo lenguaje de símbolos.

Entre las más antiguas, es célebre la entrada de Alfonso X de Castilla en Valencia, a comienzos de 1271, invitado por su suegro Jaime I de Aragón. El recibimiento, aunque sin gran ceremonial, fue magnífico, y se sucedieron los festejos y regocijos durante varios días. Los más vistosos hubieron de ser los desfiles sobre carretas de galeras y hombres de mar, y las justas y torneos diversos, algunos con participación de caballeros salvajes[57]. Después, han merecido particular atención las entradas y visitas de Alfonso V en Nápoles[58]; los recibimientos de Valencia y Barcelona a los Reyes Católicos en 1481[59]; el de Calatayud a la reina Isabel, con aprovechamiento de los entremeses religiosos del Corpus[60]; o el de Valladolid al rey Fernando, con las figuras alegóricas de Fortuna, las virtudes, la Fama y el Tiempo[61]. El estudio de estas celebraciones y espectáculos ha cobrado, en los últimos años, un interés creciente[62], pues forman parte de lo que se ha llamado el teatro en la calle, cuya manifestación primera y más universal es la procesión, en la que algunos han querido ver el germen del teatro mismo[63].

En el polo opuesto a estos homenajes reales, estarían algunos actos políticos de destronamiento. El más conocido de todos es quizá la llamada *Farsa de Ávila*, en la que una efigie de Enrique IV era depuesta y coronado su hermano Alfonso, acaecimiento en el que se han querido percibir elementos simbólicos de las ceremonias de coronación y de la fiesta del Corpus[64].

---

[56] Rafael Narbona Vizcaíno, «Las fiestas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVII)», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 13 (1993), págs. 463-472; y Rosana de Andrés Díaz, «Las "entradas reales" castellanas en los siglos XIV y XV, según las crónicas de la época», *En la España Medieval*, 4 (1984), págs. 48-62.

[57] «Y una vez hubieron entrado en la tierra de dicho señor rey de Aragón, tardaron once días en llegar a la ciudad de Valencia y, cuando estuvieron en la ciudad, nadie sería capaz de describir los juegos, los regocijos, tablas redondas, entoldados, justas de rallón por caballeros salvajes, barones andantes con armas, torneos, galeras y leños armados que los hombres de mar montaban sobre carretas y desfilaban por la Rambla, y batallas de naranjas y empavesados, que tantos fueron los juegos por los que habían de cruzar cuando fueron a la iglesia de San Vicente, donde descendieron para hacer reverencia cuando entraron, que fue noche oscura, antes de que llegara al real donde el rey mandó que se hospedaran el rey y la reina de Castilla. Y los infantes se aposentaron en honorables posadas. ¿Qué os diré? Quince días completos duró la fiesta en Valencia, en la que no hubo menestral ni nadie que no participara y todos los días renovaban los juegos y lan danzas, y los convites y las raciones que dicho señor rey de Aragón hacía distribuir entre la gente del rey de Castilla sería maravilla de oír» (Ramón Muntaner, *Crónica*, cap. 23, traducción castellana de J. F. Vidal Jové, Madrid, Alianza Editorial, 1970, págs. 57-58).

[58] Hope Maxwel Snyder, «Triumphs and Pageants at the Aragonese Court in Naples», *Atalaya*, 7 (1996), págs. 41-62; A. Ryder, *Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1992.

[59] R. Narbona Vizcaíno, «Las fiestas reales en Valencia...», art. cit.; Teresa Ferrer Valls, «El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la Literatura del siglo XV*, ob. cit., págs. 307-322, y «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV», en *Cultura y representación en la Edad Media...*, Diputación de Alicante, 1994, págs. 145-169; J. Oleza, «Las transformaciones del fasto medieval», art. cit.; Pedro M. Cátedra, «Teatro fuera del teatro: tres géneros cortesanos», en L. Quirante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, ob. cit., págs. 31-46.

[60] J. A. Mateos Royo, «Teatro religioso y homenaje político: la entrada de la reina Isabel en Calatayud (1481)», *Voz y Letra*, 8 (1997), págs. 17-28.

[61] Puede verse el texto en Ángel Gómez Moreno, *El teatro medieval...*, ob. cit., págs. 151-158.

[62] Un documentado libro les ha dedicado Francesc Massip Bonet, *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume El Conquistador al príncipe Carlos*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2003. Puede verse además José Manuel Nieto Soria, *Ceremonias de la realeza: propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Nerea, 1993.

[63] George R. Kernodle, *From Art to Theater, Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1944; Elie Konigson, *L'espace théâtral médieval*, París, CNRS, 1975; Joël Blanchard, «Le spectacle du rite: les entrées royales», *Revue Historique*, 305/3 (2003), págs. 475-519.

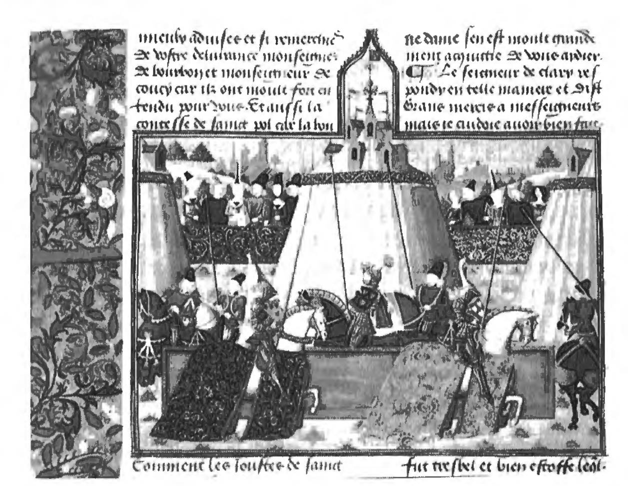
[64] Angus MacKay, «Ritual and Propaganda in Fifteenth Century Castile», *Past and Present*, 107 (1985), págs. 3-45. Puede verse Diego Enríquez del Castillo, *Crónica de Enrique IV*, ed. de A. Sánchez Martín, Valladolid, Universidad, 1994, cap. LXXIV.

Son también susceptibles de análisis desde el punto de vista teatral los torneos y pasos de armas, famosos y muy estudiados en las cortes de Borgoña y de Anjou[65], pero también frecuentes en la de los Trastámara. Como manifestaciones de una cierta espectacularidad teatral, pueden verse algunas pertinentes consideraciones en trabajos de Francisco J. Flores Arroyuelo, Joaquín González Cuenca y Pedro M. Cátedra[66].

El paso de armas viene a ser la forma simplificada del gran torneo, protagonizado ahora por un solo caballero. Consiste precisamente en la defensa que este mantenedor del torneo hace de un determinado lugar o paso simbólico, desafiando a todo el que por allí se atreva a pasar. A ese fin hace públicos una serie de capítulos que reglamentan el desarrollo del torneo: las dimensiones y condiciones del palenque o escenario, la sucesión de los combates, su duración y características, o la distribución de los premios. Como se aprecia, son diversos los elementos del paso que guardan relación con lo teatral. Como en el teatro de la época, es toda la colectividad la que protagoniza el espectáculo, actores y espectadores forman un solo cuerpo; también aquí hay un gran escenario (palenque) donde va a transcurrir la acción, hay igualmente un decorado

[65] R. y J. Barber, *Les tournois*, París, Cie 12, 1989; Armand Strubel, «Le pas d'armes: le tournoi entre le romanesque et le théâtral», en *Théâtre et spectacles hier et aujoud'hui, Moyen Âge et Renaissance: Actes du 115e Congrès National des Sociétés Savantes (Avignon, 1990)*, París, Editions du CTHS, 1991, págs. 273-284; Alice Planche, «Du tournoi au théâtre en Bourgogne: le Pas de la Fontaine des Pleurs à Chalon-sur-Saône, 1449-1450», *Le Moyen Âge*, 81 (1975), págs. 97-128.

[66] F. J. Flores Arroyuelo, «El torneo caballeresco: de la preparación militar a la fiesta y representación teatral», en *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, II, Granada, Universidad de Granada, 1995, págs. 257-278; J. González Cuenca, «Espectáculos de riesgo, competición y habilidad. Espectáculos nobiliarios de riesgo: el torneo y sus variantes», en *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, págs. 487-506; o P. M. Cátedra, «Fiestas caballerescas en tiempos de Carlos V», en *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 93-117.



y unos personajes con su indumentaria caracterizadora, y hasta una trama que marcan y dictan los capítulos publicados.

El torneo y el paso de armas se dieron, por ejemplo, en las extraordinarias fiestas con las que, en el verano de 1459, agasajó el rey Enrique IV a los embajadores de Bretaña, que describe con detalle Enríquez del Castillo en su *Crónica*, cap. XXIV. Las celebró en El Pardo, «lugar muy deleitoso y dispuesto, así por la espesura de los montes que alrededor avía, como por los muchos animales que dentro del sitio estaban, que es a dos leguas de Madrid». La fiesta duró cuatro días:

> el primero se hizo una fiesta de justa de veinte caballeros, diez de cada parte, todos con muy ricos paramento y atavíos [...]. El segundo día corrieron todos a caballo e después un juego de cañas en que avía cien caballeros, cincuenta por cincuenta [...]. El tercero día fue una señalada montería.

El cuarto día, a la vuelta de El Pardo a Madrid, se celebró un paso de honor mantenido por su mayordomo don Beltrán de la Cueva, quien cerraba el camino y desafiaba a los que regresaban:

> Estaba puesta una tela barreada en derredor, de madera con sus puertas, por donde avían de entrar los que venían del Pardo, en cuya guarda estaban ciertos salvajes que no consentían entrar a los caballeros e gentiles hombres que llevasen damas de la rienda sin que prometiesen de hacer con él seis carreras e, si no quisiesen justar, que dexasen el guante derecho. Estaba junto, cabe la tela, un arco de madera bien entallado, donde había muchas letras de oro muy bien obradas, e avía tal postura que cada caballero que quebrase tres lanzas iba al arco y tomaba una letra en que comenzase el nombre de su amiga.

Un torneo muy sencillo, un caso de recuesta, es el que, por ejemplo, describe la *Crónica de Juan II*, año 1428, patrocinado por Juan II y mantenido en un campo al otro lado del puente en el camino de Santa María de Nieva:

> Las cosas dichas así ordenadas en Segovia, queriendo el rey partir para Turuégano, el rey quiso determinar un caso de re-

> questa que estaba entre dos hidalgos naturales de Soria, llamados los Velascos. E metiólos en la raya en un campo que es allende la puente al camino de Santa María de Nieva, donde se hizo un cadalso en que el rey estuvo e con él el rey de Navarra y el infante e otros muchos caballeros. E puestos los dos, el rectador a la parte derecha del rey y el reutado a la parte izquierda, fuéronse el uno para el otro. E rompidas las lanzas, pusieron mano a las espadas, y el reutador dio al rectado tres o quatro golpes ante que el rectado se desembarazase. E después que sacó el espada, diéronse cada siete u ocho golpes, de que ninguno dellos fue ferido. Y el rey hubo por bien de los sacar del campo por buenos, e hízolos amigos e armó caballero al rectador, e dixo al rey de Navarra que armase caballero al rectado. E así salieron de la raya por mandado del rey asaz acompañados de caballeros y escuderos, sus parientes y amigos. Y el rey se partió para Turuégano.

Muy famoso fue el paso de armas mantenido por Suero de Quiñones, cortesano al servicio de don Álvaro de Luna, cuya crónica fue escrita por Pedro Rodríguez de Lena[67]. El año jacobeo de 1434 pidió licencia a Juan II para celebrar un paso de armas en el que tendrían que participar por fuerza todos los caballeros que pasaran por el lugar designado para él, que no era otro que el puente de Hospital de Órbigo (León), situado en el Camino de Santiago. Los caballeros que se negaran a combatir habían de arrojar un guante en señal de cobardía o atravesar vadeando el río. Durante un mes, entre julio y agosto, Suero de Quiñones mantuvo el torneo, que fue conocido con el nombre de «Paso Honroso», combatiendo en nombre de su dama con una argolla colgada al cuello, de la que se liberaría tras vencer a todos los caballeros y romper hasta trescientas lanzas y hacer luego con sus compañeros peregrinación a Santiago.

Caballeros de Castilla, como Pedro Vázquez de Saavedra o Diego de Valera, participaron en diversas cortes europeas en famosísimos pasos de armas. En el «Pas de l'Arbre Charlemagne», defendido en el camino de Dijon a Auxonne, el ve-

[67] Pero Rodríguez de Lena, *El Passo Honroso de Suero de Quiñones*, ed. de Amancio Labandeira Fernández, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1977.

rano de 1443, por Pierre de Beauffremont, señor de Charny, participaron ambos. En 1449 Saavedra interviene junto a Jacques de Lalaing en las justas del «Pas de la Fontaine des Pleurs», y en 1454 participa en las suntuosas fiestas organizadas por Felipe de Borgoña, en la ceremonia de los «Votos del Faisán». Extraordinario fue el citado «Pas de l'Arbre Charlemagne», en la corte de Borgoña. El torneo lo han descrito con detalle los cronistas borgoñones, Olivier de la Marche en sus *Memoires* y Enguerran de Monstrelet en sus *Chroniques*. Por esos relatos sabemos que el señor de Charny y otros doce caballeros, no queriendo permanecer inactivos en tiempo de paz, determinaron mantener un paso contra todos los caballeros que quisieran acudir a él. Tendría lugar cerca del árbol de Carlomagno, en el bosque de Marsenay, en el camino que conducía a Dijon, y comenzaría el día primero de julio de 1443 y terminaría transcurridos cuarenta días. Durante ese tiempo penderían del árbol dos escudos: uno negro sembrado de lágrimas de oro y otro violeta sembrado de lágrimas negras. Los caballeros que tocaran o hicieren tocar este último por su faraute se obligaban a combatir a pie quince golpes de espada o hacha contra uno de los guardadores del paso. Los que tocaran el escudo negro se obligaban a tener a caballo once encuentros de lanza[68].

Los juglares y el teatro

La condición de juglar en la Edad Media venía definida por su actuación en un espectáculo público, con el propósito de ganarse la vida y con el objeto de divertir al auditorio, ya mediante la música, la literatura o ya mediante la ejecución de juegos diversos. El juglar tocaba instrumentos, bailaba y saltaba, se acompañaba a veces de animales amaestrados, pero sobre todo cantaba *fablas, razones,* cantigas de danza o troteras, con cazurrías y burlas de todo género, y recitaba

[68] Puede verse M. Á. Pérez Priego, «Viajes caballerescos de Mosén Diego de Valera», en *Diálogo de la Lengua*, 6 (2001), págs. 85-92.



Juglares. Ilustración para las *Cantigas de Santa María.*

narraciones y «romances bien rimados»[69]. El juglar se erigía así en el principal intérprete literario, más importante aún en una época de casi absoluto predominio de la literatura oral en la que la voz y el gesto eran imprescindibles para su ejecución y difusión.

Es cierto que existieron entonces otros «actores», como los vinculados al drama sacro y a los espectáculos cortesanos[70]. Clérigos, monaguillos y aficionados piadosos fueron los intérpretes del drama litúrgico en las iglesias, y nobles y cortesanos recrearon momos en la fiesta palaciega. Es estos casos, aunque el individuo formaba parte de la colectividad y como tal participaba en un espectáculo ritual de la misma, asumía un determinado papel y se producía una cierta transformación del intérprete en personaje (el clérigo en Ángel, los monaguillos en Mujeres, el cortesano en Pastor). Pero el dueño de la voz y el gesto era el juglar. Aunque él nunca asumiera en sus espectáculos ese grado de identificación con el personaje representado, sí poseía la técnica de la interpretación, es decir, la técnica de la voz, de la memoria, del gesto, de la máscara. Categorías todas que si, por un lado, lo emparentaban con un lejano pasado en el mundo clásico, por otro, lo colocaban en el blanco de censuras y controversias eclesiásticas[71].

En su actuación, en efecto, el juglar no se confunde con el héroe cuya historia cuenta. Habla de otro o de otros, narra sus hazañas y sus penalidades, con mayor o menor grado de expresividad y dramatismo, pero sin enajenar su personalidad. Por eso muchas veces termina su recitado explicitando su nombre y formulando una demanda. Momento especialmente interesante en el arte del juglar era aquel en el que abandonaba las formas narrativas por el monólogo. En estos y en géneros afines, como poemas dialogados y de debate, había

[69] R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1955.

[70] Pilar Lorenzo Gradín, «El arte del actor en los siglos XII y XIII», *Medioevo Romanzo*, 22 (1998), págs. 161-189.

[71] Carla Casagrande y Silvana Vecchio, «L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo», en *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini: Atti del II Convegno di Studi (Viterbo, 1977)*, Roma, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1978, págs. 207-258.

ya un cierto grado de *impersonation*. El juglar ya no hablaba de otro, sino que hablaba por él, lo representaba directamente con sus gestos, su voz y quizá hasta su vestuario. En esos casos, el espectáculo del juglar se aproximaba al más puramente teatral.

Entre censuras y aplausos, especializados en distintos géneros, los juglares recorrieron activos toda la Edad Media, desde los comienzos del siglo XII en que se documenta el primero de ellos, un tal Palla, de la corte de Alfonso VII el Emperador, a bien entrado el siglo XV. Los últimos los encontramos ya entre los poetas de cancionero, como Alfonso Álvarez de Villasandino, que recorrió las cortes peninsulares ejecutando todavía una poesía difamatoria por encargo y de la que se sustentaba, o Juan de Valladolid, que arrastró su menesterosidad también por Nápoles y otras cortes europeas. Juan Poeta, que así era llamado, fue todavía *juglar de fazañas*, quiere decirse que aún cantaba poemas heroicos. Tal vez ya no los viejos cantares de gesta que recitaron sus predecesores, sino romances, los nuevos cantares breves, inspirados en pasajes particulares desgajados de aquéllos. De la misma categoría y condición sería aquel Juan de Sevilla, a quien encontró el viajero Pero Tafur en Constantinopla en 1437, muy estimado por el emperador Juan Paleólogo, para quien cantaba romances castellanos acompañándose de un laúd[72].

En banquetes de príncipes y caballeros o en la plaza pública, ante una caterva de gentes, fue donde el juglar recitó sus cantares de gesta. Quizá al principio se tratara de una pura narración condensada y trabada sobre los hechos del héroe, no muy recargada de incidentes. Pronto se le añadirían largos episodios vinculados a tradiciones locales que conoce el juglar o amplificaciones de su propia retórica (descripciones de

[72] «Después de dos días que yo estuve reposando, fui a fazer reverencia al emperador de Constantinopla, e vinieron todos los castellanos a me acompañar e yo púseme a punto lo mejor que pude e con el collar de escama, que es la devisa del rey don Juan. E embié por un truxamán del emperador, que llamavan Juan de Sevilla, castellano por nación, e dizen que el emperador, allende de ser truxamán, porque le cantava romances castellanos en un laúd [...]. E fue comigo al palacio e entró a fazer saber al emperador cómo yo le iva a fazer reverencia» (Pero Tafur, *Andanças e viages*, ed. cit., pág. 126).

lugares y batallas, escenas dialogadas, estilo formulario). Tal vez fue ese el momento esplendoroso de los grandes cantares, en cuya ejecución desplegaba el juglar todas las habilidades de su arte narrativo, desde las insistentes llamadas de atención al auditorio, los avisos de comienzo o final de recitado, al amplio repertorio de elementos expresivos (epítetos, alternancia de tiempos verbales) que tanto conmovían al público espectador. Cuando esa poesía heroica se fue extinguiendo, sólo quedaron en el recuerdo episodios aislados desgajados de aquellos cantares o asociados con la leyenda, que se transformaron en breves poemas, muchas veces truncos y fragmentarios, que pasaron también al repertorio de los últimos juglares y que serían refundidos por la colectividad a lo largo de los siglos.

En estos *romances*, que así pasaron a llamarse, quedaba abandonada la narración amplia y seguida, más o menos cíclica, del cantar de gesta, y se fijaba la atención en una sola escena fragmentaria. Lo narrativo daba paso al diálogo, y lo histórico y objetivo se teñía de emociones y subjetividad[73]. Así ocurre en el famoso romance «Afuera, afuera, Rodrigo», que se enmarca en la acción guerrera del cerco de Zamora, ante cuyos muros llega como emisario el Cid y, prescindiendo de todo elemento épico, se reduce a un dramático diálogo entre Urraca y Rodrigo. Allí Urraca recuerda a Rodrigo su antigua pasión por él, que, sin embargo, prefirió a la adinerada Jimena («¡Afuera, afuera, Rodrigo, / el soberbio castellano! / Acordársete debría / de aquel tiempo ya pasado...»). Rodrigo, que aún estaría dispuesto a deshacer aquel casamiento, herido de una saeta simbólica de amores viejos, se retira con los suyos («¡Afuera, afuera, los míos, / los de a pie y de a caballo! / Pues de aquella torre mocha / una vira me han tirado...»). El romance, en el que ha desaparecido toda narración, se ha hecho puro diálogo y se concentra en una única situación: la infanta sitiada y el mensajero del sitiador frente a frente, que se intercambian una emotiva querella de amores pasados.

[73] «Todos los cantares de gesta de tema español sobre los que la historiografía nos proporcionó noticia dieron lugar al nacimiento de romances "viejos" vinculados a la tradición épica [...]. Esos romances "viejos", aunque fueron concebidos en un género nuevo, heredan, en su versificación y en otros aspectos de su poética, muchos rasgos formales de las gestas hispanas que les proporcionaron los argumentos. Algunos narran varios episodios de una gesta; pero es más común que se centren en la presentación dramática de una escena o de un par de escenas complementarias. A menudo esos momentos dramáticos de una "historia" se representan dando por seguro que los receptores del romance conocen el desarrollo de ella en su totalidad, esto es, el romancista presupone que su público ha "oído" alguna vez el conjunto de la gesta matriz. Por ello no siente necesidad de introducir a sus dialogantes; y, en lo hablado por los personajes y en lo que el narrador describe como aconteciendo a la vista de todos, abundan las alusiones a "hechos" que son exteriores al texto en su forma romancística» (Diego Catalán, *La épica española: nueva documentación y nueva evaluación,* Madrid, Fundación Menéndez Pidal, 2000).

Es muy probable que romances como éste y, en general, todos los noticieros y de gesta, antes de diluirse en la colectividad y de engrosar el repertorio de pliegos de cordel, fueran interpretados por los últimos *juglares de fazañas,* como los citados Juan Poeta y Juan de Sevilla o muchos otros anónimos. Aparte del acompañamiento musical, aquellos juglares les infundirían ahora su animación y su intenso movimiento dramático, poniendo a su servicio todas las habilidades de su arte interpretativo.

Teatro religioso

De la actividad teatral en los templos, como vimos, conocemos una serie de referencias documentales y algunas ceremonias y espectáculos. Escasean, sin embargo, los textos literarios escritos para una representación dramática con motivo de alguna de las fiestas religiosas.

El «Auto de los Reyes Magos»

El texto más antiguo que poseemos es el llamado *Auto de los Reyes Magos,* que es también nuestra primera pieza teatral conocida. Conservado en un manuscrito de los últimos años del siglo XII o primeros del XIII, hoy en la Biblioteca Nacional de España, presenta un texto, aun en su brevedad, asediado de problemas interpretativos, que van de la autoría y la lengua a la originalidad y sentido.

La obra, de tradición y procedencia toledana[74], es producto de una sociedad en la que se cruzan y conviven diversas culturas y lenguas, como sucedía en la Toledo de entonces. De una realidad multilingüe como aquélla pudo surgir un texto de amplia base en romance castellano, aunque arcaico y vacilante, al que se incorporan también numerosos mozarabismos, latinismos bíblicos[75] y extranjerismos de lengua franca. El autor, en efecto, maneja una lengua en la que confluyen el castellano arcaico de la época, los rasgos mozárabes característicos de una población fuertemente arabizada —como aquella toledana— y el influjo franco, de lenguas transpirenaicas orientales (gascón, catalán), sin que sea fácil precisar cuál de ellas es la dominante. No sabemos a ciencia cierta si nuestro anónimo autor era más castellano que mozárabe o gascón, o al revés. Para José M.ª Sola-Solé es dominante el ca-

[74] De la catedral de Toledo, desde época muy antigua, procede el códice en el que se conserva. Éste contiene en latín las glosas al *Cantar de los Cantares* y a las *Lamentaciones de Jeremías*, de Gilberto de la Porrée († 1154), autor que en el siglo XII provocó una extendida controversia por su personal interpretación del dogma de la Trinidad, interpretación de la que se retractó al aceptar las propuestas de San Bernardo en el Concilio de Reims (1148), cuyas resoluciones fueron asimismo promulgadas en Toledo por el arzobispo don Raimundo. Como perspicazmente advirtió Rafael Lapesa: «es verosímil que nuestro códice del siglo XII [...] llegase allí al calor del interés suscitado por la polémica. Esto acentúa la posibilidad de que fuese Toledo donde se aprovecharon las dos hojas sobrantes del manuscrito para apuntar el texto del Misterio, que anualmente se representaría en la catedral» (R. Lapesa, «Mozárabe y catalán o gascón en el *Auto de los Reyes Magos*», en *Estudios de historia lingüística española*, Madrid, Paraninfo, 1985, pág. 139). Por otro lado, el canónigo de la catedral, Felipe Fernández Vallejo, quien lo describe en el siglo XVIII, lo presenta indubitablemente como ceremonia y tradición toledana: «lo cierto es también que en nuestra Iglesia juzgo estaban introducidas el siglo XIII, pues en un código de nuestra Librería se halla escrita como si fuera prosa y con el epígrafe *Romance a los Santos Reyes* una representación de la fiesta de la Epiphanía, que doy íntegra [...] Sea o no esta poesía de las primeras que compuso el rey D. Alonso en idioma portugués o gallego, no se la puede señalar menos antigüedad que el siglo XIII ni admite duda se hizo para representar en la fiesta de la Epiphanía» *(Memorias i disertaciones*, fol. 590. Véase más abajo Apéndice I).

[75] Véase Olegario García de la Fuente, «Vocabulario bíblico del *Auto de los Reyes Magos*», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3 (1980), págs. 375-382.

rácter mozárabe[76]; para Rafael Lapesa es muy patente la procedencia gascona (sería un texto o un autor gascón 'toledanizado')[77]; para Maxim P. A. M. Kerkhof es fuerte el influjo catalán[78]. Gerold Hilty, por su parte, ha defendido un origen y autor riojanos para el *Auto*, que luego transmigraría a Toledo y allí sería transcrito en el texto conservado por un copista que alteraría la forma originaria[79]. J. A. Frago García, por su parte, pone en duda prácticamente todas esas teorías sobre el origen lingüístico del auto[80].

Es probable que el autor del *Auto* fuera un clérigo de origen francés o educado en Francia, lo que explicaría el conocimiento de algunos motivos literarios (las modalidades de la leyenda en los poemas populares franceses sobre la infancia de Cristo), así como los abundantes galicismos. Afincado en Toledo, donde existiría una cierta tradición dramática vernácula, para una señalada fiesta de la catedral como era la del día de la Epifanía, hubo de componer la pieza que conocemos. En ella recoge el tema de la adoración de los Magos, común a la tradición del drama litúrgico del *Ordo Stellae*, pero sin adaptarse a ninguna de sus versiones ni mucho menos traducirla.

El *Auto* está constituido por ciento cuarenta y siete versos de métrica irregular. En cuanto al número de sílabas, muestra

[76] J. M.ª Sola-Solé, «El *Auto de los Reyes Magos:* ¿impacto gascón o mozárabe?», *Romance Philology*, 29 (1975-1976), págs. 20-27.

[77] R. Lapesa, «Sobre el *Auto de los Reyes Magos:* sus rimas anómalas y el posible origen de su autor», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, págs. 37-47, y «Mozárabe y catalán o gascón...», art. cit.

[78] M. P. A. M. Kerkhof, «Algunos datos en pro del origen catalán del autor del *Auto de los Reyes Magos*», *Bulletin Hispanique*, 81 (1979), págs. 281-288.

[79] G. Hilty, «La lengua del *Auto de los Reyes Magos*», en *Logos semantikós: studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu 1921-1981*, V, Berlín, Walter De Gruyter, 1981, págs. 289-302; «El *Auto de los Reyes Magos:* prolegómenos para una edición crítica», en *Philologica hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, III, Madrid, Gredos, 1983-1986, págs. 221-232; «Una vez más: el *Auto de los Reyes Magos*», en *Estudios de lingüística y filología españolas: homenaje a Germán Colón*, Madrid, Gredos, 1998, págs. 229-244; «El *Auto de los Reyes Magos*, ¿enigma literario y lingüístico?», *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, II, Castellón, 1999, págs. 235-244.

[80] J. A. Frago García, *Textos y normas: comentarios lingüísticos*, Madrid, Gredos, 2002, págs. 233-266.

una apreciable polimetría, con abundancia de eneasílabos, pero también versos de cuatro, seis, siete, ocho y alejandrinos de doce o de catorce sílabas[81]. La rima es asimismo notablemente irregular, como ha mostrado Pedro Sánchez Prieto Borja. Predomina con mucho el pareado, aunque también hay dos versos sin rima, dos series de tres versos que riman entre sí, una serie de cuatro versos rimantes, dos de cinco y una de siete. Domina también la rima consonántica, pero casi la cuarta parte de los versos presentan en rima palabras deturpadas, si es que no asonancia en muchos casos[82].

Nuestro auto pone en escena las intervenciones, en tres monólogos sucesivos, de los tres Magos, ya individualizados con sus respectivos nombres: Caspar, Baltasar y Melchior. Los tres son intérpretes del curso de las estrellas y los tres contemplan la estrella maravillosa, dudan, quieren verla por segunda o tercera vez y finalmente toman la decisión de seguirla. Los tres se encuentran precisamente en ese camino, se comunican sus dudas y se reafirman en su creencia. Pero, cautos, deciden plantear la prueba del ofrecimiento de presentes que será la que les asegure en su certeza al indicarles la condición divina del recién nacido. Llegan ante el rey Herodes, que queda confuso y sorprendido de aquellas noticias. Airado el monarca, reúne a sus sabios y consejeros, a sus rabinos, que, sin embargo, no sabrán explicarle lo que ocurre, no sabrán decirle verdad.

El autor hubo de sentir la misma atracción que su siglo por la leyenda de los Magos. Ésta es posiblemente una de las más fascinantes de nuestra cultura y una de las que ha conseguido mayor fidelidad y adhesiones a lo largo del tiempo. Tal vez lo que muestra de búsqueda, de indagación y persecución de la verdad, o tal vez el contraste que presenta entre lo fastuoso y lo humilde, el poder y la pobreza, o quizá el mundo maravilloso que recrea (la estrella guiadora, el misterio de lo que aparecerá, los regalos mágicos), sean motivos que ayudan a expli-

[81] A. M. Espinosa, «Notes on the versification of *El Misterio de los Reyes Magos*», *Romanic Review*, 6 (1915), págs. 378-401.

[82] Pedro Sánchez Prieto-Borja, «¿Rimas anómalas en el *Auto de los Reyes Magos*?», *Revista de Literatura Medieval*, 16 (2004), págs. 149-219.

car esa perdurabilidad en el tiempo y ese generalizado atractivo que ha despertado.

La historia, como es sabido, se basa en un breve texto del evangelio de San Mateo (2, 1-12), en el que se daba cuenta veladamente de la peripecia de unos personajes poderosos y lejanos que, guiados por una estrella, acudieron al nacimiento de Cristo. La historia que allí se insinuaba excitó vivamente la curiosidad de la gente, de manera que se fue fraguando toda una leyenda que reconstruía palmo a palmo lo que el texto de San Mateo dejaba en penumbra: los nombres de aquellos personajes, su condición, las incidencias de su viaje, pormenores de su vida e incluso su muerte.

Fue la Edad Media la que alimentó de una manera más insistente la leyenda, estimulada aún por algún magno acontecimiento, como el del hallazgo del cuerpo de los Magos en Milán, en 1158, y su traslado a Colonia en 1164, en cuya catedral todavía se veneran. A lo largo de aquella época, en efecto, se fueron concretando y precisando los datos más interesantes. El número, por ejemplo, que era indeterminado en un principio, quedó fijado en tres a partir de los escritos de Orígenes en el siglo III[83], aunque la iconografía vaciló en su representación hasta el siglo VI[84]. El título de reyes se lo asignó primero Tertuliano al sugerir su identificación con los reyes de Arabia y de Saba de los que hablaban los *Salmos*, y lo proclamó abiertamente Cesáreo de Arlés en el siglo VI («Illi Magi tres reges esse dicuntur»)[85], aunque también aquí la iconografía tardó hasta el siglo X en representar a los Magos con coro-

[83] «Possunt quidem isti tres... figuram tenere magorum, qui ex Orientis partibus veniunt eruditi paternis libris», *In Genesim, Homilia XIV*, 3, *apud* Winifred Sturdevant, *The Misterio de los Reyes Magos: Its Position in the Development of the Mediaeval Legend of the Three Kings*, Baltimore (Maryland), The Johns Hopkins Press/París, Les Presses Universitaires de France, 1927 (Nueva York/Londres, Johnson Reprint Corporation, 1973), pág. 13, quien ha estudiado documentadamente las fuentes de la leyenda.

[84] Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, París, Armand Colin, 1948, págs. 403 y ss.

[85] Salmos, 9-11, «et dabitur illi ex auro Arabiae et rursus reges Arabum et Saba munera offerunt illi. Nam et magos reges habuit fere Oriens»; véase W. Sturdevant, ob. cit., págs. 12-19.

na de reyes en lugar del bonete frigio con el que hasta entonces se les caracterizaba[86]. En cuanto a los nombres, en su versión latina (Balthassar, Gaspar, Melchior), aparecen por primera vez en 1178 en la *Historia scholastica*, de Pedro Comestor, y la *Legenda aurea* (caps. X y XIV), de Jacobo de Voragine, los populariza en Occidente en el siglo XIII. Aunque no siempre en la tradición de la leyenda los magos son representados como astrólogos, ya Tertuliano como tales los considera («Primi igitur *stellarum interpretes* natum Christum anubtiauerunt, primi munerauerunt»), y en la obra de Hildeberto de Tours, en 1134, será donde por primera vez aparezca mencionada la frase *sancti magi*[87]. De otros motivos, como su encuentro en el camino, la llegada ante Herodes o el ofrecimiento de regalos, trataremos más adelante.

La leyenda así formada tuvo tratamiento prácticamente en todas las manifestaciones artísticas y literarias, pero fue en el teatro donde desde el principio conoció un desarrollo más fecundo y continuado. Ya en el siglo XII cundió en todas las iglesias europeas un breve drama litúrgico conocido como *Ordo Stellae*, que tenía lugar a continuación del oficio litúrgico de Epifanía y que a lo largo de las naves del templo representaba el seguimiento de los Magos a la estrella[88]. En muchos lugares se desarrollaron luego representaciones sobre el mismo asunto en lengua vulgar, como la documentada en la catedral de Toledo en el siglo XV[89]. En las cortes y palacios nobiliarios prendió igualmente la representación, como, por ejemplo, se documenta en la corte del condestable Miguel Lucas de Iranzo, en Jaén[90]. Continuaría después muy viva en el teatro religioso del siglo XVI, con obras de Gil Vicente o del *Códice de autos viejos*. Y prendería asimismo en el folclore popular, con representaciones colectivas en pueblos de Murcia o Extremadura.

[86] É. Mâle, ob. cit.
[87] W. Sturdevant, ob. cit., pág. 12.
[88] Karl Young, *The Drama Of Medieval Church*, vol. II, Oxford, Clarendon Press, 1967 (1933), págs. 29-101.
[89] Felipe Fernández Vallejo, *Memorias i disertaciones que podrán servir al que escriba la historia de la iglesia de Toledo desde el año MLXXXV en que conquistó dicha ciudad el rei don Alonso VI de Castilla*, fols. 477 y ss., ms. del siglo XVIII, h. 1785.
[90] Véase abajo Apéndice II, 1.

Como otros intérpretes de la leyenda, nuestro autor hubo de sentirse incitado a interpretarla y recrearla. Bien porque no pesaba sobre él la tradición coercitiva del drama litúrgico, bien porque operaba con una lengua nueva y en una sociedad nueva y singularmente abigarrada, pudo llevar a cabo una creación más libre y audaz. En efecto, el autor anónimo recreó el tema recogiendo motivos de la leyenda procedentes de diversas tradiciones eclesiásticas y populares, como los citados del número y el nombre de los reyes, su condición de estrelleros y magos, el encuentro en el camino, la llegada ante Herodes, la cólera de éste, el ofrecimiento de regalos, etc. Muchos de esos motivos los aceptó sin más y apenas los reelaboró, como hizo con los nombres y el número, para los que aceptó la formulación más extendida. La condición de estrelleros, *stellarum interpretes*, asociada al milagro y lo maravilloso, sin embargo, la resaltó mucho más haciendo que los personajes estudiaran repetidamente la estrella y poniendo varias veces en su boca la palabra *maravilla*, resumen del asombro que aquélla les producía:

CASPAR ¡Dios criador, quál maravilla!
No sé quál es aquesta estrella.
Agora primas la é veída,
poco tiempo á que es nacida.
¿Nacido es el Criador,
que es de las gentes señor?
Non es verdad, non sé qué digo;
todo esto non vale uno figo.

La peregrinación y el encuentro en el camino es motivo que toma de los poemas franceses del *Évangile de l'Enfance*. En el camino se conocen y deciden continuar juntos:

CASPAR Dios vos salve, señor. ¿Sodes vos estrellero?
Dezidme la vertad, de vos sabelo quiero.
¿Vedes tal maravilla?
Nacida es una estrella.
BALTASAR Nacido es el Criador,
que de las gentes es señor.

CASPAR Iré, lo aoraré.
BALTASAR Yo otrosí rogar lo é.

MELCHIOR Señores, ¿a quál tierra, o queredes andar?
¿Queredes ir conmigo al Criador rogar?
¿Avedeslo veído? Yo lo vo aorar.
BALTASAR Nos imos otrosí, sil' podremos fallar.
MELCHIOR Andemos tras el estrella, veremos el logar.

Y en el camino planean también presentar los regalos como prueba de la identidad de Cristo. Tales regalos no son sino el oro, el incienso y la mirra, que efectivamente poseían un significado simbólico en la tradición. Como ya explicaba Ireneo en el siglo II: la mirra significaba la condición de hombre, el oro la de rey y el incienso la de dios («per ea quae obtulerunt munera ostendisse, quis erat qui adorabatur: myrrham quidem quod ipse erat, qui pro mortal humano genere moretur et sepeliretur; aurum vero, quoniam rex; thus vero quoniam Deus», *Contra Haereses*, III, 9, 2)[91]

CASPAR ¿Cuémo podremos provar si es homne mortal
o si es rey de tierra o si celestrial?
MELCHIOR ¿Queredes biene saber cúmo lo sabremos?
Oro, mirra y acenso a él ofrecremos.
Si fuere rey de tierra, el oro querrá;
si fuere omne mortal, la mirra tomará;
si rey celestrial, estos dos dexará,
tomará el encenso quel' pertenecerá.
CASPAR Y BALT. Andemos y así lo fagamos.

Pero a todo ello el autor pudo añadir aspectos propios y originales, como hace al presentar precisamente como prueba el ofrecimiento de aquellos regalos o al desarrollar la disputa de los rabinos ante Herodes[92]. La decisión de los Reyes de ofrecer sus regalos como prueba de la verdadera identidad de Cristo supera así el mero simbolismo de los regalos, que venía circulando en la tradición de la leyenda, y crea una cierta tensión dramática que, como apreciaba Bruce W. Wardropper, sólo se resolvería con la elección del recién nacido en la escena final[93], que sin embargo el texto conservado no recoge. La escena de Herodes consultando a sus sabios, por su parte, aparece en algunas versiones de la tradición dramática, pero nuestra obra es la única que presenta la disputa entre los rabinos.

El tema principal del *Auto* es la indagación de la verdad, la preocupación por la verdad revelada. Por eso, pone especial énfasis en la actitud de los Magos que escrutan una y otra noche la estrella anunciadora, o que se encuentran de camino y deliberan entre sí y proponen la prueba de los regalos para descubrir la verdad. Y sobre todo, desarrollará con gran cuidado esa escena en el palacio de Herodes y la consulta a sus rabinos acerca del nacimiento de un nuevo rey, que le acaban de anunciar los Magos:

HERODES ¿Quién vio numquas tal mal?
¡Sobre rey otro tal!
¡Aún non só io muorto
ni so la tierra puosto!
¿Rey otro sobre mí?
Numquas atal non vi.
El seglo va a çaga,
ya non sé qué me faga.
Por vertad no lo creo
ata que yo lo ueo.
Venga mio maiordoma,
qui mios averes toma.

Idme por mios abades
y por mis podestades
y por mios escrivanos
y por meos gramatgos
y por mios estrelleros

[91] *Apud* W. Sturdevant, ob. cit., pág. 12.

[92] Diversos críticos han valorado positivamente esos aspectos, como Peter Dronke, *La individualidad poética en la Edad Media*, trad. esp., Madrid, Alhambra, 1981, o R. Axton, *European Drama of the Middle Ages*, Londres, Hutchinson University Library, 1974.

[93] Bruce W. Wardropper, «The Dramatic Texture of the *Auto de los Reyes Magos*», *Modern Language Notes*, 70 (1955), págs. 46-50.

y por mios retóricos:
dezirm'an la vertad, si yace in escripto
o si lo saben ellos o si lo an sabido.

Ante la pregunta de Herodes si ha nacido aquel Rey que los Magos han dicho, uno de los rabinos asegura que de ello nada dicen las escrituras que ha consultado («Por veras vo lo digo / que no lo fallo escripto»). El otro, sin embargo, le echa en cara su error y el que no hayan sabido interpretar las escrituras, particularmente las de Jeremías, para terminar lamentando la persistencia de todos en el error:

Rabí 1.º	Rey, ¿qué te plaze? He nos venidos.
Herodes	¿Í traedes vostros escriptos?
Rabí 1.º	Rey, sí traemos, los mejores que nos avemos.
Herodes	Pus catad, dezidme la vertad si es aquel omne nacido, que esto tres rees m'an dicho. Di, rabí, la vertad, si tú lo as sabido.
Rabí 1.º	Por veras vo lo digo que no lo fallo escripto.
Rabí 2.º	¡Hamihala, cúmo eres enartado! ¿Por qué eres rabí clamado? Non entendes las profecías, las que nos dixo Jeremías. ¡Par mi ley, nos somos errados! ¿Por qué non somos acordados? ¿Por qué non dezimos vertad?
Rabí 1.º	Yo non la sé, par caridad.
Rabí 2.º	Porque no la avemos usada ni en nostras vocas es falada.

Como vemos, lo que se debate en la disputa de los rabinos es la interpretación correcta de las profecías del Antiguo Testamento y la naturaleza de la verdad, cuestiones intelectuales, propias del renacimiento del siglo XII[94]. Pero también se deja

[94] Véase Alan Deyermond, «El *Auto de los Reyes Magos* y el renacimiento del siglo XII», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Frank-

ver un pensamiento severamente cristiano, una proclamación doctrinal de la victoria de la nueva sobre la vieja ley, de la iglesia sobre la sinagoga. En ese sentido debe interpretarse la referencia a las profecías de Jeremías sobre la llegada del Mesías, aunque no parece que el texto aluda a ningún pasaje concreto del libro bíblico, que sí presentaba una condena de los falsos profetas y el anuncio de una nueva alianza[95]. También es posible que esa cita indique que el texto conservado formaba parte de un drama más amplio que continuaría con la Degollación de los Inocentes *(Ordo Rachelis)*, anunciada efectivamente por la profecía de Jeremías: «Vox in Rama audita est, ploratus et ululatus multus: Rachel plorans filios suos, et noluit consolari, quia non sunt» (31, 15, citada en Mateo, 2, 18).

Aspectos muy notables de la obra, siempre encarecidos por la crítica, son también su construcción teatral en una sucesión de escenas perfectamente encadenadas, que reclaman un escenario múltiple y simultáneo[96], su ágil movimiento dramático con medidas referencias al tiempo y al espacio, y con el fluido diálogo entre personajes perfectamente individualiza-

furt, Vervuert, 1989, págs. 187-194; y «La Biblia como elemento unificador y divisorio en la literatura medieval de Castilla», en A. Pérez Jiménez y G. Cruz Andreotti (eds.), *La religión como factor de integración y conflicto en el Mediterráneo*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996, págs. 127-156.

[95] Es interesante esta vinculación del *Auto* con el libro de *Jeremías:* lo primero porque se ha conservado en un códice que contiene precisamente un comentario a las *Lamentaciones*, y lo segundo, como sugiere Julian Weiss, «The *Auto de los Reyes Magos* and the Book of Jeremiah», *La Corónica*, 9 (1981), págs. 128-131, porque «el libro de Jeremías, con su retrato de falsedades profanas y su condena de los falsos profetas, así como el anuncio de una nueva alianza, es concisamente evocado por el drama del *Auto*».

[96] El 6 de enero de 1923, en la casa granadina de la familia García Lorca, se celebró una original representación del *Auto de los Reyes Magos* en un «teatro planista», de figuras recortadas y pintadas. En el decorado, inspirado en miniaturas de un códice del *De natura rerum* de la Universidad de Granada, se representaron los árboles del Sol y la Luna enmarcando a la estrella guiadora y a los tres reyes. En aquella fiesta de teatro de títeres, en la que se escenificaron varias obras, tomaron parte el músico Manuel de Falla, el pintor y escenógrafo Hermenegildo Lanz y el poeta Federico García Lorca (véase Mario Hernández, «Retablo de las maravillas: Falla, Lorca y Lanz en una fiesta granadina de títeres», en *Federico García Lorca: teatro de títeres y dibujos. Con decorados y muñecos de Hermenegildo Lanz*, Santander, UIMP/Fundación Federico García Lorca, 1992, págs. 33-52).

dos. Precisamente la distribución del parlamento de los personajes ha venido siendo una de las cuestiones más debatidas en el estudio del *Auto* y ha dado pie a distintas interpretaciones, basadas unas veces en las fuentes iconográficas, otras en la organización interna del texto y sus signos gráficos y siempre en ese carácter individual de los personajes[97]. La referencia temporal de Melchior ante Herodes, que le pregunta por el tiempo que llevan viendo la estrella («Tredze días á, / y mais non averá, / que la avemos veida / y biene percebida»), está perfectamente calculada, pues hace exactamente trece días que los Reyes han comenzado a ver la estrella, es decir, ha transcurrido del 24 de diciembre («in aquest mes de december») al 6 de enero. El texto no ha dejado de sorprender, incluso desde su presentación material como pieza dramática, al hacer alarde de una cierta escritura teatral mediante una serie de signos didascálicos, en combinación de puntos y cruces gráficos, que parecen indicarnos su fragmentación en escenas así como la intervención sucesiva de los personajes.

En cuanto a su final, la crítica en su mayoría ha dado la pieza por inconclusa y falta de una escena última, que no sería otra que la adoración ante el pesebre y el niño recién nacido. No obstante, Hook y Deyermond han defendido que se trata de una obra completa y que se cierra con la escena única y original de la disputa entre los rabinos consejeros de Herodes[98]. Desde luego, aparte de los conceptuales y de sentido, hay argumentos en favor de la integridad del texto conservado. Fernández Vallejo, quien primero lo transcribió, no dice nada de que sea incompleto. Por su parte, la copia del texto en el manuscrito conservado termina perfectamente acabada y queda todavía un cuarto de folio en blanco. Es decir, no se interrumpe la copia ni hay ningún accidente material que nos haga sospecharlo, más bien al llegar al final la letra va aumentando progresivamente y se cierra con un gran punto, como señal de fin de tarea. Quiere decirse, pues, que el antígrafo de donde se copia —si es que se copia de algún otro texto escrito— ya acababa así, lo que nos obligaría a suponer un original completo y más remoto. Más verosímil nos parece una transcripción desde la representación misma, en la que el copista ha omitido, por ya bien conocida y convencional, la escena de la adoración. Ésta, como en el *Auto dos Reis Magos* de Gil Vicente, tendría lugar a continuación, sin texto dialogado alguno, sino simplemente con el movimiento de los personajes: los Reyes se acercarían al nacimiento (que ocuparía una nueva mansión en el escenario múltiple y simultáneo) y el Niño aceptaría los tres regalos que le presentan, puesto que es al tiempo hombre, rey y Dios. Con ello se cerraría conceptual y espectacularmente el *Auto*, y daría respuesta a aquella indagación que había movido a tan poderosos y sabios personajes[99].

Representaciones toledanas

En la catedral de Toledo, además de la representación de los Magos, tenían también lugar, probablemente desde el siglo XIII, otras ceremonias de carácter dramático. Sabemos de ellas por el testimonio ya tardío del canónigo Felipe Fernández Vallejo, quien las dejó descritas en una obra sobre la historia de la iglesia de Toledo que compuso hacia 1785 y ya interpretaron J. E. Gillet, R. B. Donovan o F. Lázaro Carreter[100]. Una de esas ceremonias estaba relacionada con el viejo drama del *Officium pastorum* y la otra era un canto de la Sibila. La pri-

[97] Véase Ricardo Senabre, «Observaciones sobre el texto del *Auto de los Reyes Magos*», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, I, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1976, págs. 417-432; Juan Manuel Cacho Blecua, «La *Representación de los Reyes Magos:* texto literario y espectáculo religioso», en *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995, págs. 445-461.

[98] David Hook y Alan Deyermond, «El problema de la terminación del *Auto de los Reyes Magos*», *Anuario de Estudios Medievales*, 13 (1983 [1985]), pásg. 269-278.

[99] Véase Miguel Ángel Pérez Priego, «El *Auto de los Reyes Magos*», en *Crítica teatral y cánones del gusto*, ed. de L. García Lorenzo, *Arbor*, 177 (marzo-abril de 2004), págs. 611-621.

[100] J. E. Gillet, «The *Memorias* of Felipe Fernández Vallejo and the History of the Early Spanish Drama», en *Essays and Studies in Honor of Carleton Brown*, Nueva York, University Press, 1940, págs. 264-280; R. B. Donovan, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontificial Institute of Mediaeval Studies, 1958; o F. Lázaro Carreter, *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1965.

mera era una dramatización de la antífona del oficio de *Laudes* de la noche de Navidad y consistía en un breve diálogo cantado entre dos cantores del coro y dos monaguillos que vestidos de pastores se habían acercado hasta el altar mayor. El texto del diálogo venía a ser un desarrollo y amplificación en castellano de la antífona latina *(Quem vidistis Pastores? Annuntiate nobis in terris quis apparuit / Infantem vidimus pannis involutum, et choros angelorum laudantes Salvatorem)*, en el que iban alternando una serie de dísticos octosilábicos interpretados por los pastores con el estribillo de los cantores:

Canto-llanistas Bien vengades, Pastores,
que bien vengades.
Pastores, ¿do anduvistes?
Decidnos lo que vistes.
Cantores Que bien vengades.
Canto-llanistas Pastores del ganado,
decidnos buen mandado.
Cantores Que bien vengades.
Melodicos Vimos que en Bethlén, Señores,
nasció la flor de las flores.
Cantores Que bien vengades [...].

La antigüedad y popularidad de esta ceremonia, que Fernández Vallejo remontaba hasta el siglo XIII, se ve confirmada (si no hasta fechas tan lejanas) al hallarse también una variante de la canción en el *Cancionero musical de Astudillo*, un cancionero conventual femenino de principios del siglo XV, dado a conocer por Pedro M. Cátedra[101].

La otra ceremonia, cuya antigüedad más allá del siglo XV sería difícil precisar, era una representación de la Sibila de la noche de Navidad, relacionada quizá con el canto de la Sibila sola conocido en las iglesias del este peninsular y más remotamente con el drama litúrgico del *Ordo prophetarum*. Concluido el oficio de maitines, un seise «vestido a la oriental» y representando a la Sibila Eritrea, subido a un tablado al lado

[101] P. M. Cátedra, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media: estudios sobre prácticas culturales y literarias*, Madrid, Gredos, 2005. Véase abajo págs. 79-80 y Apéndice III, 5.

del púlpito y acompañado de otros cuatro monaguillos, que hacían de ángeles con espadas y hachas encendidas, cantaba alternando con la música del coro:

Sibila Quantos aquí sois juntados
ruégoos por Dios verdadero
que oigáis del día postrimero
quando seremos juzgados.
Del cielo de las alturas
un rey vendrá perdurable
con poder muy espantable
a juzgar las criaturas.
Música Juicio fuerte
será dado
cruel y de muerte [...]

El texto era una versión de los versos latinos que en el sermón de San Agustín, que había dado origen a la ceremonia (según M. Sepet y K. Young), pronunciaba la Sibila *(Judicii signum tellus sudore madescet...)*. La ceremonia, como subrayaba Fernández Vallejo, poseía gran valor edificante, pues recordaba a los fieles, precisamente en la conmemoración del nacimiento de Cristo, su segunda venida el día del juicio final. Artísticamente ofrecía también un resultado bastante elaborado y conseguido, ya que el canto con voz delgada y lamentable, que predice la llegada tremenda del juicio, acompañada de una música patética y poco grata a los oídos, conmovería profundamente el ánimo de los oyentes.

Toledo seguiría siendo un activo foco teatral en el siglo XV. Como han revelado investigaciones todavía recientes, hubo allí una vigorosa presencia de espectáculos teatrales, de los que ofrecen noticias los libros de gasto y fábrica de la catedral[102]. A partir de esas referencias, sabemos que había representaciones dramáticas con motivo de la Navidad, de la Pasión y, sobre todo, del Corpus Christi, que aquí se celebraba con gran esplendor y espectacularidad: de 1493 a 1510 se documentan nada menos que treinta y tres autos diferentes que

[102] Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Palá, *Teatro en Toledo en el siglo XV: «Auto de la Pasión» de Alonso del Campo*, Madrid, Real Academia Española, 1977.

fueron representados en las procesiones del Corpus. De ellos conocemos el título y algunas noticias acerca de su representación, la cual hubo de alcanzar en ocasiones gran desarrollo escenográfico. Sin embargo, prácticamente ninguno de esos autos nos ha dejado su texto y cabe pensar que éste debía de ser bastante elemental y reducido, quizá simplemente las «coplas e dichos» de los que hablan los documentos. Tales coplas estarían tomadas de otros textos literarios de diversa procedencia o serían pedidas de encargo a algunas personas relacionadas con la vida de la catedral.

El «Auto de la Pasión», de Alonso del Campo

El único texto toledano completo que se conserva es el *Auto de la Pasión*, dado a conocer modernamente en el citado estudio de las archiveras Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Palá, que dan cuenta también de otros dos mínimos textos: una copla de un *Auto de los santos padres* y el guión para un *Auto del emperador* o *de San Silvestre*[103].

El texto se ha conservado fragmentariamente en un libro de cuentas de la catedral de Toledo. En concreto, son las cuentas, correspondientes a los años 1485 y 1486, de la capilla de San Blas, también llamada de don Pedro Tenorio, su arzobispo fundador. El texto dramático fue copiado en los blancos que dejaban las anotaciones de aquellas cuentas, cuando el libro ya había sido gastado y desechado. Su autor fue Alonso del Campo, capellán de coro de la catedral, receptor de cuentas de la capilla de San Blas (durante 1485, 1486 y primer tercio de 1487) y sacristán de la de Santiago. Fue también organizador de las fiestas del Corpus en la catedral desde 1481 a 1499, fecha de su muerte. Como receptor de cuentas, era el poseedor del citado libro —que se halló en el inventario de sus bienes—, en el que llevaba la contabilidad de la capilla y donde copiaría además otras anotaciones y apuntes, entre ellos, nuestro *Auto de la Pasión*, así como el

[103] *Ibíd.*, págs. 128-130 y *passim*.

borrador y unas líneas del citado *Auto del emperador* o *Auto de San Silvestre*.

Alonso del Campo fue clerizón y luego capellán, siempre vinculado a la catedral de Toledo, a la que dedicó toda su vida. Pasó apuros económicos y vivió pobremente (en el inventario de sus bienes no hay tampoco ningún libro, aparte el breviario y éste de cuentas), aunque tenía casa propia con criado, ama y criada joven. Murió hacia los cincuenta años de edad. La única obra literaria que se le conoce es este *Auto de la Pasión*, que hubo de componer entre 1486 y 1499, fechas respectivas del libro de cuentas y de su propia muerte.

Tal como hoy lo conocemos, el auto es una fragmentaria recreación dramática, en unos seiscientos versos, de algunos episodios evangélicos de la pasión de Cristo: la oración en el huerto, la traición de Judas y el prendimiento del Maestro, las negaciones de Pedro, la sentencia de Pilatos, y el encuentro de San Juan y la Virgen. Con esas escenas alternan tres monólogos o plantos sucesivos, a cargo respectivamente de San Pedro (vv. 221-310), de San Juan (vv. 311-415) y de la Virgen (vv. 542-599), en los que, junto a las lamentaciones patéticas y doloridas, son evocadas, desde el sentir de cada personaje, tanto aquellas escenas como otros episodios de la Pasión no escenificados en la obra.

Hay así en el auto un curioso juego de perspectivas, mediante el cual se combina la acción histórica directamente representada con la evocación lírica e indirecta a cargo de protagonistas y testigos presenciales de los hechos. Todo ello presta a la obra un tono de piadoso recogimiento y devoción sentida, muy acorde con la ocasión y el asunto representado, y en línea con aquellas disposiciones regeneradoras de los concilios y sínodos, ya comentadas. Por lo demás, conviene advertir que la materia argumental está mayoritariamente tomada de los evangelios canónicos, aunque algún episodio, como el de la sentencia de Pilatos, procede de los apócrifos.

Fuente principal del *Auto* son también la *Pasión trobada* y *Las siete angustias de Nuestra Señora*, de Diego de San Pedro, obras de las que se toman literalmente hasta un total de 141 versos, una cuarta parte de la pieza. En opinión muy plausible de Alberto Blecua, el autor refundió también en su texto una antigua *Pa-*

sión toledana, que podría ser del siglo XIII, pero que hoy no conocemos. A esa conclusión parecen conducir algunos errores del copista, los arcaísmos lingüísticos y la forma métrica del texto, en la que es predominante el pareado, extraño en la poesía románica desde comienzos del XIV[104]. En Toledo había, desde luego, una consolidada tradición del teatro de Pasión. El Arcipreste de Talavera, como ya vimos, nos habla de una Pasión que hacían en el Carmen. En la documentación toledana publicada por C. Torroja y M.ª Rivas, se dice que en abril de 1425 se pagaron cinco varas y media «de lienço rastellado blanco que se compró para el paño que se puso el viernes de indulençias al Jhesu quando se fizieron las Marías de la Pasión»[105]. La última frase alude claramente a una escenificación dramática, independientemente de que el Jhesu pueda ser sólo una imagen, «un crucificado —al que todavía hoy se suele poner en las ceremonias y procesiones un velo blanco anudado a la cruz— o un Cristo yacente al que a veces se le incrustaba una "teca" viril para colocar la Sagrada Hostia»[106]. Joseph Lluís Sirera ha insistido en esta modalidad procesional de la pieza[107].

Las piezas teatrales de Gómez Manrique

Si Alonso del Campo con su auto viene a documentarnos cómo eran las representaciones castellanas del ciclo de Pasión a fines del siglo, Gómez Manrique, que también trata esquemáticamente ese tema en sus *Lamentaciones fechas para la Semana Santa,* nos da testimonio además del otro gran ciclo del drama sacro medieval, el de Navidad, festividad para la que

[104] A. Blecua, «Sobre la autoría del *Auto de la Pasión*», en *Homenaje a Eugenio Asensio,* Madrid, Gredos, 1988, págs. 79-112.

[105] C. Torroja Menéndez y María Rivas Palá, *Teatro en Toledo en el siglo XV...,* ob. cit., pág. 36.

[106] Ana M.ª Álvarez Pellitero, *Teatro medieval,* Madrid, Espasa-Calpe, 1990, págs. 41-42.

[107] Josep Lluís Sirera, «La construcción del *Auto de la Pasión* y el teatro medieval castellano», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval,* II, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV, Universidad de Salamanca, 1994, págs. 1011-1019.

escribió, en torno a 1476, una *Representaçión del Nasçimiento de Nuestro Señor,* que es la muestra más significativa del teatro religioso anterior a Juan del Encina.

Gómez Manrique (Amusco, h. 1412-Toledo, h. 1490) era hijo del adelantado don Pedro Manrique y hermano del conde de Paredes, don Rodrigo, auténtico rector de la política familiar y a quien secundó en todas sus empresas. Partidario de los infantes de Aragón, militó siempre frente a don Álvaro de Luna, interviniendo activamente en el «seguro de Tordesillas» y en el asalto de Maqueda, o defendiendo las pretensiones de su hermano al maestrazgo de Santiago. Con la subida de Enrique IV al trono, tras un primer período de acatamiento, se fue apartando progresivamente de la corte y se convirtió en decidido defensor de las aspiraciones del infante don Alfonso. Secundó luego la política de la princesa Isabel, asistió al juramento de los Toros de Guisando, donde era reconocida como heredera, y fue uno de los defensores de su matrimonio con Fernando de Aragón. Ya en el reinado de los Reyes Católicos, fue nombrado corregidor de Toledo donde, aparte de frenar la actuación partidista del arzobispo Alfonso Carrillo, llevó a cabo una política pacificadora de protección a los conversos y de reedificación de obras públicas.

Como poeta, fue autor de una amplia e interesante obra, transmitida en un cuidado *Cancionero* que recopiló él mismo a instancias del conde de Benavente. Buena parte de las composiciones en él recogidas tratan el habitual tema amoroso de la poesía cortesana. El género más cultivado es el de la canción de amores, en el que consigue Manrique notables resultados artísticos, como en las que comienzan «Amor me manda dezir», «Vuestros ojos me prendieron» o «Sabe Dios quánto porfío». En ocasiones recurre a procedimientos alegóricos, como en la *Batalla de amores* o en la *Carta de amores,* al empleo de otras lenguas, como el portugués en la *Respuesta* al caballero don Álvaro, o a la incorporación de versos ajenos como en *Para los días de la semana.* No faltan las composiciones de loores, como la dirigida a la reina doña Juana, ni las dedicadas a su propia esposa, doña Juana de Mendoza, entre las que merece especial mención la *Consolatoria* por la muerte de dos de sus hijos en el breve espacio de cuatro meses.

Cultivó también don Gómez la poesía de circunstancias, satírica o de alabanza, e intercambió versos con numerosos poetas de la corte, como Juan de Mazuela, Diego de Saldaña, Pero Guillén de Segovia, Pedro de Mendoza, Juan Hurtado o su tío el Marqués de Santillana. Especialmente ácidas y violentas fueron sus sátiras contra Juan de Valladolid y Juan Poeta. Al lado de todo ello escribió también una poesía ética, más profunda y atormentada, que desde Menéndez Pelayo ha venido siendo la más estimada por la crítica. De carácter elegíaco son la *Defunsión del noble caballero Garci Laso de la Vega*, en coplas de arte mayor y a imitación de pasajes del *Laberinto* de Juan de Mena, y el *Planto de las virtudes e poesía por el magnífico señor don Íñigo López de Mendoza*, poema alegórico en el que exalta la figura del Marqués de Santillana ya muerto, tomando en este caso como modelo la *Coronación* de Mena. De proyección política y moral son las *Coplas para el señor Diego Arias de Ávila*, en las que fustiga severamente la política del contador mayor de Enrique IV y alecciona sobre la vanidad de las glorias terrenas, la *Exclamación y querella de la gobernación*, aguda crítica de la situación social bajo el reinado de Enrique IV, y el *Regimiento de príncipes*, extenso poema alegórico dirigido a los Reyes Católicos a manera de tratado doctrinal en verso sobre el buen gobierno de la monarquía. También, por último, emprendió la tarea de continuar las *Coplas de los pecados mortales*, de Juan de Mena, en las que versificó la reprensión poética de los tres pecados, gula, envidia y pereza, que aquél había dejado sin concluir.

En el *Cancionero* se hallan también incluidas las piezas dramáticas que son ahora objeto de nuestro interés: la *Representaçión del Nasçimiento de Nuestro Señor*, los momos en honor del príncipe Alfonso con motivo de su mayoría de edad y los momos al nacimiento de un sobrino suyo. Las *Lamentaciones fechas para la Semana Santa*, en cambio, no fueron recogidas en ese cancionero de autor y nos han sido transmitidas únicamente en el cancionero de Pero Guillén de Segovia.

La *Representaçión*, como indica la rúbrica, parece que fue una obra por encargo, a instancias de su hermana María, que profesaba en el monasterio de clarisas de Calabazanos, para que fuera escenificada por las monjas de aquella comunidad con ocasión de las festividades navideñas, posiblemente de 1476. Por

lo demás, a parecidos motivos, de compromisos y circunstancias familiares o de la vida de la corte, obedecen también los demás ensayos dramáticos de Gómez Manrique.

No se conoce bien cómo fue en Castilla el desarrollo de aquel teatro de Navidad, al que una y otra vez, como vimos, aludían las disposiciones conciliares más arriba reseñadas. Por las muestras dispersas que se han conservado hasta mediados del siglo XVI, parece que se desarrolló tanto una tradición vulgarizadora del drama litúrgico —del *Officium pastorum*— como, sobre todo, una tradición vernácula formada a partir del relato evangélico en el que San Lucas narra el nacimiento de Cristo. Lo que prosperó, en definitiva, fue un modelo representacional que ponía en escena los tres cuadros principales de aquel relato evangélico: el anuncio del ángel a los pastores, la marcha de éstos al nacimiento, y la adoración y ofrenda de presentes. Sobre ese esquema se desarrollaría aún un episodio de enorme éxito y popularidad como fue el coloquio de los pastores en una lengua rústica y artificiosa. Su gran aceptación en el teatro castellano posterior pudo deberse a la sugerente originalidad con la que lo había desarrollado fray Íñigo de Mendoza en las coplas 122-158 de su *Vita Christi*, al hacer que los pastores se expresaran en una lengua rústica que será ya durante más de un siglo rasgo caracterizador del pastor de teatro y que introducirá un elemento cómico en la representación sacra, muy eficaz también, dentro del estilo jocoserio, para sus propósitos didácticos[108].

La pieza de Manrique no explota todavía este coloquio cómico-pastoril, pero sí aprovecha el modelo tripartito del anuncio, la marcha hacia el pesebre y la adoración. Ese esquema convencional, sin embargo, es notablemente amplificado por nuestro dramaturgo mediante la inserción original de otros episodios de gran rendimiento dramático[109]. Al co-

[108] Charlotte Stern, «Fray Íñigo de Mendoza...», art. cit. Puede verse además M. Á. Pérez Priego, «Esquemas representacionales en el teatro de Navidad castellano», en Josep Lluís Turó (ed.), *Estudios sobre el teatro medieval*, Valencia, Universitat de València, 2008, págs. 147-155.

[109] La estructura de la obra ha sido analizada por Harry Sieber, «Dramatic Symmetry in Gómez Manrique's *La representación del Nacimiento de Nuestro Se-*

mienzo de la obra, por ejemplo, añadirá una curiosa escena en la que José expresa sus dudas y sospechas por la concepción de María:

> ¡O viejo desventurado,
> negra dicha fue la mía
> en casarme con María,
> por quien fuesse desonrado!
> Yo la veo bien preñada,
> no sé de quién ni de quánto;
> dizen que d'Espíritu Santo,
> mas yo desto non sé nada.

(vv. 1-8),

dudas que en seguida le disipará la intervención del Ángel:

> ¡O viejo de munchos días,
> en el seso, de muy pocos,
> el prinçipal de los locos!
> ¿Tú no sabes que Isaías
> dixo: «Virgen parirá»,
> lo qual escrivió por esta
> donzella gentil, onesta,
> cuyo par nunca será?

(vv. 17-24)

El tema de las dudas y celos de San José derivaba del evangelio de San Mateo 1, 18-25, y del *Protoevangelio de Santiago* de los apócrifos, y aparece con cierta frecuencia en el teatro medieval europeo constituyendo una escena seguramente muy popular y hasta divertida (véanse las notas al texto).

Otra novedad semejante presenta el final de la pieza, donde, tras la adoración de los pastores y los ángeles, se inserta

ñor», *Hispanic Review*, 33 (1965), págs. 118-135, y F. López Estrada, «*La representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique: estudio textual», *Segismundo*, 39-40 (1984), págs. 9-30, y «Nueva lectura de la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique», en *Atti del IV Colloquio della Societé Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval*, Viterbo, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1984, págs. 423-446.

el episodio original de la ofrenda de los instrumentos simbólicos de la Pasión (el cáliz, la columna, la soga, los azotes, la corona de espinas, los clavos y la lanza). De este modo, si aquella primera escena suponía un feliz arranque teatral de la obra e introducía una cierta comicidad realista, la segunda sugiere una patética asociación del nacimiento de Cristo con la Pasión y con la Redención, motivo temático muy característico de las formas de devoción franciscana, como ha señalado R. E. Surtz[110]. A ese propósito, es muy significativo que la obra fuera escrita por Gómez Manrique a instancias de su hermana doña María Manrique, vicaria del monasterio fransciscano de Calabazanos, y fuera representada por las propias monjas del convento, según se infiere de alguna de las rúbricas del texto («La que representa a la Gloriosa, quando le dieren el Niño») y, sobre todo, de la emotiva «Canción que para callar el Niño» que, en metro zejelesco y como contrapunto de la rica polimetría de toda la obra, pone fin a ésta:

> Callad, fijo mío,
> chiquito.
> Callad vos, Señor,
> nuestro redentor,
> que vuestro dolor
> durará poquito.
> Ángeles del çielo
> venid dar consuelo
> a este moçuelo,
> Jesús, tan bonito.
> Éste fue reparo,
> aunquel' costó caro,
> d'aquel pueblo amaro
> cativo en Egito.
> Éste, santo dino,
> niño tan benino,
> por redemir vino
> al linaje aflito.

[110] R. E. Surtz, «The "Franciscan connection" in the early castilian theater», *Bulletin of the Comediantes*, 35, 2 (1983), págs. 141-152.

Cantemos gozosas,
ermanas graçiosas,
pues somos esposas
del Jesú bendito.

(vv. 161-182)

La unión del tema de Navidad y el de Pasión, así como el intenso uso de la tipología bíblica en el texto, hacen de la *Representaçión* un breve y condensado drama que, a la manera de los misterios europeos, viene a recoger toda la historia de la salvación, como ha visto Alan Deyermond[111].

Las *Lamentaciones fechas para la Semana Santa*, por su parte, son propiamente una versión en lengua vulgar del *Planctus Mariae*. Éste constituía en realidad todo un género poético, que era susceptible de dramatización (incorporado incluso a otras ceremonias y representaciones de Semana Santa) y tenía como tema principal la expresión del dolor de la Virgen al pie de la Cruz. Esa situación podía venir formulada, bien sólo por medio de un monólogo de la Virgen, bien a través del diálogo de María con Cristo y con Juan. En cualquiera de los casos, la letra y las expresiones de dolor podían ser objeto de gran variación. Los *planctus* más interesantes y significativos, tanto porque inspirarán otros posteriores como porque se incorporarán ellos mismos a ceremonias dramáticas, son los que comienzan: *Planctus ante nescia*, *Flete, fideles animae* y *Qui per viam pergistis*, los dos primeros todavía puros monólogos de la Virgen al pie de la Cruz, pero el tercero ya diálogo dramático con las intervenciones añadidas de Cristo y San Juan[112].

La situación que recrea el *planctus*, esto es, las manifestaciones de dolor de la Virgen al pie de la Cruz, la presenta únicamente el evangelio de San Juan, 19, 25-27. Allí se desarrolla una patética escena, presidida por el dolor de la Virgen que, en compañía de otras personas, asiste a la agonía de Cristo. María sufre en silencio y sólo se oye la palabra de Cristo, que encomienda a su Madre a su discípulo Juan. Ese silencio de la Virgen sólo aparece roto en una versión del *Evangelio de Nicodemo* de los apócrifos: la Virgen, que acompaña a su hijo camino del calvario, se desmaya de dolor y, al reincorporarse, prorrumpe en una serie de dolorosas exclamaciones, mientras se golpea el pecho. No es seguro, sin embargo, que de ahí surgiera la tradición del *planctus Mariae*, puesto que esa versión del apócrifo griego no se difundió en Occidente, sino que lo hizo la versión abreviada en latín[113]. No obstante, parece evidente que la escena evangélica sí daba pie a la meditación y a la contemplación reflexiva en el dolor de María, así como a imaginar su sentimiento y sus palabras de dolor.

Los *Momos al príncipe Alfonso*, por último, son una pequeña representación escrita por Gómez Manrique, a instancias de la entonces todavía infanta Isabel, para festejar la mayoría de edad de su hermano el príncipe Alfonso, en 1467. En este caso, son momos, con un breve texto literario, compuestos para homenajear a un alto personaje de la nobleza. Así serían presentados en la fiesta cortesana, con intervención de las damas y seguramente de la propia Isabel, quienes, transformadas literariamente en las nueve Musas, ofrecen pronósticos de ventura al príncipe. En este pequeño espectáculo del momo, como dijimos, era esencial la máscara, el disfraz y el juego al que daban lugar sus combinaciones. Aquí las ocho primeras damas o Musas aparecían recubiertas de plumas (tal era propio de las Musas, puesto que de esa manera se trasladaron a la tierra) y la novena, portadora además del breve escrito en prosa que sirve de prólogo, cubierta de vedijas de lana blanca. Cada una de ellas portaría además un adorno, un motivo artístico, a manera de *devisa*, que haría también alusión a lo expresado en el texto correspondiente a cada una de las intervenciones.

[111] A. Deyermond, «Historia sagrada y técnica dramática en la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, págs. 291-305.

[112] Puede verse Karl Young, *The Drama of Medieval Church*, II, Oxford, Clarendon Press, 1933, págs. 492-539.

[113] K. Young, ob. cit., pág. 494.

El «Auto de la huida a Egipto»

Al mismo ambiente conventual y devoción franciscanas responde el anónimo *Auto de la huida a Egipto,* también de finales de siglo y escrito para el convento de clarisas de Santa María de la Bretonera, en Belorado (Burgos), famoso enclave del Camino de Santiago. La pieza es un texto dramático descubierto en fecha relativamente reciente[114]. Se halla en un manuscrito incorporado a los fondos de la Biblioteca Nacional de España en 1944, procedente del antedicho monasterio. No conocemos el nombre de su autor, pero opinamos, con José Amícola[115], que debe desecharse el de Gómez Manrique, a quien en alguna ocasión se ha querido atribuir. La proximidad geográfica, así como la común orden religiosa con el monasterio de Calabazanos (donde, como vimos, se representó alguna pieza de Manrique), nos hablan de la interesante presencia de un activo foco teatral en esos lugares y monasterios —lo que Ronald E. Surtz ha llamado la «conexión franciscana»[116]—, pero las diferencias de lengua y estilo no permiten adjudicarlo a Gómez Manrique.

La fecha de composición ha de ser posterior a la de fundación del monasterio —en 1446 por los condes de Haro— y anterior a 1512, que indica el propio manuscrito («truxole la sr. doña marya de V[elas]co. año de dxij»). Por sus características internas, parece un texto anterior a los finales del siglo XV y al influjo de Encina: no hay todavía pastores ni habla rústica y, en cambio, su puesta en escena es aún muy medieval, sujeta al escenario múltiple y simultáneo. Por lo demás, es muy variada y bastante compleja la métrica del auto, y rica la parte musical, que incluye hasta cinco villancicos diferentes. La fuente principal de que toma su materia argumental es el evangelio de San Mateo, 2, 13-21, para la huida, y 3, 1-4, para la vida de San Juan Bautista. Hay también una esporádica utilización de los evangelios apócrifos, en particular, del *Evangelio árabe de la infancia,* para el episodio del encuentro con los ladrones, y del *Evangelio del Pseudo Mateo,* para la referencia a los leones y fieras reverentes[117].

El auto es también una de aquellas representaciones que se harían para la fiesta de Navidad —seguramente, debido a su argumento, para el día de los Inocentes—, pero suponemos que basada en una tradición vernácula ya alejada de los argumentos del puro drama litúrgico. El auto pone en escena, en efecto, otro episodio de la infancia de Cristo, en este caso, el de la huida de la Sagrada Familia desde Judea a Egipto ante la amenaza de Herodes. Para eso, sigue el relato evangélico de San Mateo, si bien le añade el breve episodio amplificativo, tomado de los evangelios apócrifos, del encuentro con los tres ladrones que, tras robarles, se arrepienten y se postran ante ellos (el más joven será todavía el que se convierta junto a Cristo en la cruz). A esa primera acción de la huida y el encuentro con los ladrones se yuxtapone además una segunda protagonizada por Juan el Bautista, retirado al desierto y a la espera del Mesías, también conforme al relato de San Mateo (3, 1-4). Este segundo episodio se ve igualmente amplificado mediante la presencia de un nuevo personaje, original en la trama del auto: el Peregrino, que viene de Egipto y a quien Juan hace retornar a aquella tierra para que adore a la Sagrada Familia y le traiga a él nuevas del Mesías nacido. El Peregrino terminará además convertido a la vida ascética y eremítica:

[114] Justo García Morales (ed.), *Auto de la huida a Egipto,* Madrid, Joyas Bibliográficas, 1948.

[115] J. Amícola, «El *Auto de la huida a Egipto,* drama anónimo del siglo XV», *Filología,* 15 (1971), págs. 1-29.

[116] R. E. Surtz, «The "Franciscan connection"...», art. cit.

[117] Un detallado y actualizado estudio de las fuentes puede verse en Isabel Uría, «Fuentes básicas y fuentes secundarias en la composición del *Auto de la huida a Egipto*», *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001,* III, Noia, Toxosoutos/Universidade da Coruña, 2005, págs. 199-224.

Sabe, Juan, que soy mudado,
que no soy quien ser solía;
quando vine en romería,
de tu vida fue espantado;
ora sé que Dios es vida
y la su graçia es hartura;
quedemos en la espesura
esperando su venida [...].
Para mejor dotrinarme,
Juan, de las yervas comamos,
y, pues el mundo dexamos,
no quiero engolosinarme;
era amigo de dulçores,
mira, Juan, lo que te digo,
después que topé contigo
sólo en Dios hallo favores.

Si argumentalmente, como se advierte, el auto presenta una notable complejidad, desde el punto de vista artístico resulta también muy elaborado. Su cuidada construcción teatral ha sido analizada por Josep Lluís Sirera, que ha puesto de relieve el variado juego de paralelismos, simetrías y contrastes[118].

Para la puesta en escena del auto se requeriría todo el artificio de un escenario múltiple y simultáneo, repartido en diversas mansiones donde se desarrollaría la acción: la casa en Judea, el paraje hosco de camino donde la Sagrada Familia es asaltada por los ladrones, la estancia en Egipto y el desierto donde hace penitencia Juan. De unas a otras se irían trasladando sucesivamente los personajes, momento que suele marcar la tonada de un villancico o una canción («Oyendo Josepe al ángel, va cantando este villançico», «Buélvese el Peregrino a Egipto cantando», etc.). Un gran acierto compositivo, en fin, es el personaje del Peregrino que si, por un lado, cumple la función de unir hábilmente los dos episodios argumentales del auto, por otro, sirve de enlace con el espectador,

[118] J. Ll. Sirera, «Sobre la estructura dramática del teatro medieval: el caso de *El auto de la huida a Egipto*», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Segovia, del 5 al 19 de octubre de 1987), II, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1992, págs. 837-855.

a quien de forma inmediata transmitiría toda la emotividad de su conversión piadosa. Ese efecto catártico, conseguido a través de tales personajes puente con el espectador —el Peregrino y también los ladrones—, que experimentan en sí mismos la eficacia doctrinal de la obra, resulta un feliz hallazgo teatral y una admirable respuesta a aquellos propósitos de mover a devoción que, como parece por las disposiciones eclesiásticas citadas, buscaba el teatro sacro de la época.

Otros testimonios

La *Representación* de Gómez Manrique y el *Auto de la huida a Egipto* se revelan como las muestras más palmarias de un teatro monástico femenino, vinculado específicamente a los cenobios franciscanos, que hubieron de ser un foco de intensa producción representacional en estos finales de la Edad Media. A esa misma tradición, como ha recordado Pedro M. Cátedra[119], habría que incorporar un texto de Juan Álvarez Gato, cuya virtualidad dramática ya sugirió F. Márquez Villanueva y cuya rúbrica indica «para unas monjas devotas suyas a quien avía enbiado çiertas contemplaçiones que avían de hazer la noche de Navidad en que les avía pedido que rogasen a Dios por él»[120]. Aunque no se precisa el convento al que enviaría sus versos el poeta, teniendo en cuenta su origen madrileño y la edad avanzada en que las escribe, lo más probable, como se ha sugerido, es que se trate del convento de clarisas de la Visitación en Madrid[121].

Un exponente muy rico e interesante es el citado *Cancionero musical de Astudillo*, estudiado y editado por P. M. Cátedra. Se trata de un manuscrito que se halla en el archivo del Real Monasterio de Santa Clara en Astudillo (Palencia), constitui-

[119] P. M. Cátedra, «Liturgia, poesía y la renovación del teatro medieval», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Madrid, Castalia, 2000, págs. 3-28.

[120] F. Márquez Villanueva, *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato: contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, Madrid, Real Academia Española, 1960, pág. 240. Véase aquí Apéndice III, 4.

[121] P. M. Cáredra, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, ob. cit., págs. 487-506.

do por 49 hojas de papel, dividido en dos secciones, una que contiene una decena de canciones en romance y otra más extensa que aloja un procesionario latino. Son textos, según su editor y estudioso, destinados a encarnar una ceremonia o un espectáculo navideño, en los que encuentra indicios de una nueva liturgia —en la tradición participativa y accesible de Francisco de Asís— para celebraciones como la Navidad, configurada a partir de un doble criterio de alternancia, por medio de la intercalación de canciones en romance, y ruptura, mediante la incorporación de piezas que suponen una cierta *performance*[122]. Entre esas piezas que ofrece el cancionerillo, estarían la citada «¡Bien vengades, pastores!», y otras canciones como las que comienzan «Buenas nuevas de alegría, / que parida es María!», «¡Bien sea venido, / Jhesú niño!», «*¡Gloria tibi, Ihesu Christe,* / que por nos nasçer quesiste!», «¡Dios te salve, nuestra ama, / con tu Fijo, el Salvador!», «Ventura, ventura, Señora, la tuya» o «Preñada soy, preñada», canciones destinadas a celebraciones navideñas vinculadas con la celebración de la Noche de Navidad y a lo que podríamos llamar un *Officium pastorum* monástico[123].

Teatro profano

En el mismo ambiente palaciego en el que se producían los espectáculos parateatrales cortesanos ya comentados, se documentan también algunos textos literarios que, aunque transmitidos por la vía del cancionero poético o por otras similares, poseen un inequívoco carácter teatral. Son textos dialogados, en los que intervienen diversos interlocutores, con una apreciable acción y movimiento escénicos, y susceptibles, por tanto, de una representación, a pesar de que no tengamos pruebas definitivas de que ésta se produjese. Por los temas en ellos tratados, podrían agruparse en dos categorías:

[122] P. M. Cátedra, «Liturgia, poesía y la renovación del teatro medieval», art. cit.

[123] P. M. Cátedra, «Liturgia, poesía...», art. cit., págs. 20-27, y *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, ob. cit., especialmente caps. IV y VII. Véase Apéndice III, 5.

unos textos que documentarían un teatro de asunto amoroso cortesano, y otros que supondrían un teatro de tema político y alegórico.

El «Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa»

En el primer grupo habría que encuadrar el *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa,* pieza que se ha incorporado relativamente tarde al repertorio de textos dramáticos medievales, tras su descubrimiento y publicación por Alfonso Miola[124]. Nos ha llegado sin nombre de autor y sin título, que seguramente irían reseñados en algún folio perdido. Siempre se le ha puesto en relación con el *Diálogo entre el Amor y un viejo,* de Rodrigo Cota, del que efectivamente parece tomar el plan general de la obra, así como numerosos lugares concretos (versos, expresiones, imágenes)[125]. De todos modos, son también muchas las diferencias con el poema del converso toledano. La forma métrica, por ejemplo, ya no es la copla mixta (redondilla más quintilla) de Cota, sino la copla real de diez versos (dobles quintillas), y la obra se cierra con un villancico a la manera de las églogas de Encina y del teatro de la época. Ha variado, por otra parte, el escenario de la acción, que es ahora —más en la línea de lo que será la comedia urbana posterior— la casa del Viejo (Senex), a cuya puerta llama Amor, y no aquel paraje sombrío que describe Cota de la huerta seca con la pobrecilla choza del Viejo, junto a la que se observa derribada la casa de Placer. El anónimo ha aumentado también el número de personajes y de escenas, inicia la pieza con una invectiva del Viejo contra el mundo y la cierra con la presencia en escena de la Mujer hermosa, que desengaña y escarmienta al Viejo. Con ese tipo de amplificaciones, la obra gana agilidad y variedad en el diálogo, al tiempo que

[124] A. Miola, «Un testo drammatico spagnuolo del XV secolo», en *In memoria di Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello: miscellanea di filologia e linguistica,* Florencia, Le Monnier, 1886, págs. 175-189.

[125] Pueden verse los dos textos en Rodrigo Cota, *Diálogo entre el Amor y un viejo,* ed. de Elisa Aragone, Florencia, Le Monnier, 1961.

intensifica la acción y el movimiento dramáticos. Por último, conviene reseñar que el debate, muy tenso y hasta violento en Cota, cargado de severas recriminatorias, se suaviza bastante en el anónimo, que hace de Amor un hábil discutidor con gran dominio de la palabra hasta lograr persuadir a su contrario el Viejo, quien poco a poco se va dejando convencer por los argumentos de aquél.

El asunto que pone en escena nuestro *Diálogo* es, en efecto, el tópico del Amor y el Viejo, quienes se enzarzan en un largo y acalorado debate sobre las excelencias e inconvenientes de la pasión amorosa:

AMOR ¿Quién stá en casa?
SENEX ¿Quién llama?
AMOR ¡Abre!
SENEX ¿Quién eres?
AMOR Amor.
SENEX ¿Qué quieres?
AMOR A tu vida y fama.
SENEX Va con Dios, que ya tu llama
no me causa más dolor.
¿No sabes que ha muchos años
que de ti me hallo lexo?
Porque tus dulçes engaños
me han fecho no menos daños
qu'el mundo de quien me quexo.
AMOR Desplázeme tu porfía,
no consiento tal olvido,
que no cabe en cortesía
desazer la conpañía
después qu'es el pan comido.
Y pues eres bien criado,
no sigas villanos modos:
ábreme y, después d'entrado,
quexa el mal que t'é causado,
que justiçia ay para todos.

(vv. 61-80)

En este caso, sin embargo, el Viejo termina siendo persuadido por el Amor y se apresta a cortejar a la Mujer hermosa

que aquél le presenta. A pesar de sus requiebros y galanteos, la Mujer, desdeñosa y cruel, lo rechaza, y queda el Viejo lamentando desengañado su fracaso y ofreciéndose como escarmiento aleccionador a estos atrevidos amantes. El añadido de esta breve escena y peripecia, al igual que el personaje de la Mujer hermosa, convierten el simple debate originario en una más compleja acción dramática, al tiempo que sirven de ilustración plástica al tema que motiva la obra: la imposibilidad del amor de viejo, tema, por lo demás, de amplia resonancia en la literatura de la época y para el que ésta ofrece también soluciones diferentes[126].

La sucesión de parlamentos largos y breves en un diálogo bastante fluido y dinámico, así como las continuas referencias a los gestos y actitudes de los personajes (el Amor pone la mano en el corazón del Viejo que de esa manera se le rinde, el Viejo se engalana para cortejar a la Mujer y pide al Amor que le mire todo en derredor; el Viejo hace ademán de tocar a la Hermosa, etc.), las reiteradas llamadas a los espectadores, o el cierre final con un villancico como será característico en todo el teatro primitivo, hacen pensar decididamente en una ejecución escénica de la obra y resaltan su condición teatral.

En cuanto a su relación con *La Celestina*, que ha preocupado a no pocos críticos[127], hay, en efecto, en el *Diálogo* una serie de pasajes que guardan estrecha semejanza con otros de aquélla. Tal vez no sea mucho ni decisivo, pero sí significativo y, si se quiere, enigmático. Según he analizado en otro lugar y resumiendo aquí las conclusiones[128], no hay huella al-

[126] H. Salvador Martínez, «*El Viejo, el Amor y la Hermosa* y la aparición del tema del desengaño en el teatro castellano primitivo», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 4 (1980), págs. 311-327, y «*El Viejo, el Amor y la Hermosa:* a los umbrales del teatro profano en Castilla», *Anuario de Letras*, 27 (1989), págs. 127-190.

[127] M.ª Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1962; H. Salvador Martínez, «*El Viejo, el Amor y la Hermosa* y la aparición del tema...», art. cit.; «Cota y Rojas: contribución al estudio de las fuentes y la autoría de *La Celestina*», *Hispanic Review*, 48 (1980), págs. 37-55, «*El Viejo, el Amor y la Hermosa:* a los umbrales...», art. cit.; Dorothy S. Severin, «Cota, his imitator, and *La Celestina:* the evidence re-examined», *Celestinesca*, 4 (1980), págs. 3-8.

[128] M. Á. Pérez Priego, «*La Celestina* y el *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*», en *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, 1997, págs. 189-198.

guna del *Diálogo* en el auto I de *La Celestina.* La analogía es, en cambio, reiterada e insistente en el auto XXI (XVI), y se manifiesta de manera ocasional en los autos IV, IX, X, XI y XIV. Es decir, siempre en la *Comedia,* la primera elaboración literaria de Fernando de Rojas, y nunca en la *Tragicomedia.* Ello indica que Rojas fue de algún modo conocedor o espectador del *Diálogo,* pieza que sin embargo no conoció el anónimo autor del auto I. Cuando Rojas continúa ese primer auto y compone la *Comedia* de dieciséis, tiene aún frescos los versos de nuestro diálogo y los recuerda en algunos lugares. En la memoria de Rojas pudieron quedar grabadas a oído unas cuantas expresiones, conceptos e imágenes asociadas con el amor. Expresiones vigorosas, como la de la 'llaga dulce y fiera' para referirse al amor o como la de 'los ojos a la sombra' con la que describe los daños de la vejez; comparaciones pintorescas, como al introducir la mención de 'los de Egipto' o la de 'las zarazas en el pan'; imágenes conceptuosas en torno a los poderes del amor, como la de su llama alimentada por la leña de las vidas humanas o la del rayo que traspasa y hiere sin horadar la ropa; o imágenes más tópicas y quizá conocidas, pero brillantes y sugestivas, como la del unicornio humillado ante la doncella; o, por último, aquel lenguaje teatral de los encarecimientos hiperbólicos ante la mujer hermosa o de las imprecaciones contra el mundo.

Creo que, más que a través de la lectura, Rojas conocería el *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* por alguna escenificación o algún espectáculo festivo. La obrita pertenece, en mi opinión, al género carnavalesco de los *charivari,* aquellas celebraciones un tanto jocosas y más o menos literarias que tenían lugar con motivo de casamientos de viejos con mujeres jóvenes o de segundas nupcias[129], y pudo un tiempo ser conocida en los ambientes estudiantiles salmantinos[130].

[129] Jacques J. Le Goff y Jean-Claude Schmitt (eds.), *Le charivari,* París, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1981; P. Burke, *La cultura popular en la Europa moderna,* Madrid, Alianza Editorial, 1991; J. Koopmans, *Le théâtre des exclus au Moyen Age,* París, Imago, 1997.

[130] M. Á. Pérez Priego, «*Celestina* y algunas representaciones teatrales en la Salamanca de Rojas», *Theatralia,* 10 (2008), págs. 77-88.

Las «Coplas de Puertocarrero»

Temáticamente próximas al *Diálogo* comentado se muestran las *Coplas de Puertocarrero,* difundidas por el *Cancionero general,* aunque se encuentran también recogidas en el llamado *Cancionero de Londres.* Por su carácter dialogado, la relativa profusión de rúbricas, que van marcando el desarrollo de la acción y por la animación y movimiento de esta misma, el texto posee un evidente carácter dramático y parece susceptible de representación. Al repertorio de nuestro teatro medieval castellano las incorporó ya Fernando Lázaro Carreter[131], aunque no hacen lo propio otros modernos editores[132].

Las *Coplas de Puertocarrero* son también una curiosa escenificación de tópicos de la poesía cortesana de la época: el amante mártir y excesivo en su apasionamiento, la dama rigurosa y cruel, o la idea misma del servicio amoroso. Pero todo ello tratado con un sorprendente distanciamiento cómico y realista. Puertocarrero, que pasea por una calle penado de amores, es saludado desde una ventana por una dama, quien se halla en compañía de su amiga Jerez; a instancias de ésta, la dama invita al galán a subir junto a ellas; mientras sube la escala, Puertocarrero desconfía de las intenciones de la dama, pero al fin se decide y penetra en el aposento. El resto de la obra lo ocupa un extenso diálogo entre ambos personajes, en el que se vierten todos los tópicos del amor cortés por boca del obstinado protagonista, de los que se burla desdeñosa y pícaramente la dama:

PUERTO CARRERO Mejor emienda pedís
que verme con tan ruin vida
sin tenerla merescida.
ELLA ¿Y vos por qué la sofrís?

[131] F. Lázaro Carreter, *Teatro medieval,* Madrid, Castalia, 1965.

[132] Ana M.ª Álvarez Pellitero (ed.), *Teatro medieval,* Madrid, Espasa-Calpe, 1990; R. E. Surtz (ed.), *Teatro castellano de la Edad Media,* Madrid, Taurus, 1992.

PUERTO CARRERO	Porque resulta más gloria, en mi passión, que meresce el afición; y con esta tal memoria mi dolor es mi victoria.
ELLA	Bien hazéis el requebrado, desdañado y mal querido: do no fuerdes conoscido, serés mejor empleado.
PUERTO CARRERO	Fin ha hecho mi esperança.
ELLA	¿Y qué os la quita?
PUERTO CARRERO	Vuestra beldad infinita; mi dicha, que no os alcança, causa en mí desconfiança.
ELLA	¡Catá que donoso estáis! ¿El mundo acábasse en mí?
PUERTO CARRERO	Para mí, señora, sí, que del todo m'acabáis y con tan justa razón, pues y'os veo cabo sois, porqu'el desseo da comienço al afición donde acaba el coraçón. Acaba quien no comiença a quexar sus desventuras.
ELLA	Dexaos ya dessas locuras, noramala, avé vergüença.

(vv. 172-202)

Al cabo, para poner fin a esa interminable plática, Ella pregunta maliciosamente a Puertocarrero por su mujer, al tiempo que se hace servir la merienda, lo que no es sino una fina manera de despedir al molesto amante. Éste queda aún más ridiculizado ya que, aunque no es admitido como servidor de amores, se conforma al menos con servir la merienda de la dama, a quien promete el envío de diverso género de frutas y de postres, que irá a recoger la criada Leonorica.

La obra, por su variedad de situaciones escénicas y de personajes, así como su diálogo muy vivo y animado, puede ser tenida como un claro experimento teatral. El tratamiento un tanto jocoso y procaz del discurso y los comportamientos amorosos la inscriben en el mismo género de teatro cortesano que el comentado *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*. Teatro que, como parece desprenderse de estas obras, tomaba como asunto central la desarticulación literaria, en clave realista y burlesca, del código amoroso cortés, teñido todo de un cierto tono de desengañado pesimismo[133].

De su autor se sabe más bien poco. Puertocarrero es un autor de cancionero de finales del siglo XV y principios del XVI. El *Cancionero general* le asigna una veintena de composiciones y la edición de 1514 otras diecisiete. Roger Boase ha querido identificarlo con Luis Fernández Puertocarrero, nacido en 1450 y muerto en 1503, señor de Palma del Río y regidor de Écija[134]. Para Manuel Moreno se trataría más bien del hijo de éste, Luis Fernández Puertocarrero, primer conde de Palma del Río[135].

La «Égloga» de Francisco de Madrid

A un teatro de carácter político-alegórico pertenecería, en cambio, la *Égloga* de Francisco de Madrid, compuesta hacia mediados de 1495 por quien era seguramente secretario del rey, y representada poco después en la corte, quizá ante embajadores italianos[136]. La obra trata de los sucesos de la invasión de Nápoles por Carlos VIII de Francia y la intervención de Fernando el Católico que acude a defenderla, todo ello bajo una ficción alegórica protagonizada por tres pastores:

133 H. Salvador Martínez, «*El Viejo, el Amor y la Hermosa...*», art. cit., págs. 311-327.

134 R. Boase, «The identity of two poets: the Marquis of Astorga (c. 1462-1505) and Puertocarrero (c. 1450-1503)», en «*Cancionero*» *Studies in Honour of Ian Macpherson*, ed. de Alan Deyermond, Londres, Queen Mary and Westfield College, 1998, págs. 105-132.

135 M. Moreno, «Poesía dialogada, al fin y al cabo teatro: otra versión de las *Coplas* de Puertocarrero», en Alan Deyermond (ed.), *Proceedings of the Tenth Colloquium*, Londres, Queen Mary and Westfield College, 2000, págs. 19-32.

136 J. E. Gillet, «Égloga hecha por Francisco de Madrid, 1495?», *Hispanic Review*, 11 (1943), págs. 275-303.

Evandro «que publica e introduce la Paz», Peligro que representa al joven y ambicioso Carlos, y Fortunado que encarna al pacificador Fernando. Evandro, en efecto, hace en escena un canto al tiempo feliz y pacífico en el que ahora viven los pastores. Peligro, en cambio, se muestra ambicioso y expresa sus deseos de poseer por la fuerza otros lugares. Evandro no consigue disuadirle con sus razonamientos y, ante la amenaza de guerra, alerta a los demás pastores para que tomen amistad y abrigo con el gran Panteón (el Papa) y con Fortunado. Éste anuncia que intervendrá contra Peligro y marcha en su busca. Finalmente, Evandro, solo en escena, se queja de los males del mundo y de esta nueva guerra, y encomienda todo a la divinidad.

En su diseño artístico confluyen en la pieza, como ha subrayado Alberto Blecua[137], tradiciones literarias muy diversas, desde la égloga virgiliana y la égloga humanística a la tradición alegórico-política y pastoril de las *Coplas de Mingo Revulgo*. Al mismo tiempo se produce una curiosa mixtura artística, en virtud de la cual aparecen combinados en el texto el estilo humilde, propio de los personajes pastoriles, y el arte mayor, dada la verdadera condición elevada de éstos en su proyección alegórica. De igual modo, es bien perceptible el carácter propagandístico de la obra, que trata de justificar ante los castellanos la política aragonesista y antifrancesa de Fernando el Católico.

Por su parte, el retrato de Carlos en la obra resulta poco favorecedor, pues lo muestra como un personaje soberbio y ambicioso, dispuesto a conquistar el mundo:

> ¿Quién se me puede agora igualar
> seyendo de ovejas y hato tan rico
> que, aunque me veis de cuerpo tan chico,
> yo mando la tierra y mando la mar? [...]
> Pues herguir conviene, los ojos abriendo,
> poner en camino el ato y los perros,
> a Dios y a ventura traspasar los çerros,
> qu'el bien de Fortuna no viene durmiendo,

que incluso quiso deponer al papa Alejandro VI y le hizo refugiarse durante un mes en el castillo de Sant'Angelo («So nombre de paz entró do aprestaron / los sucesores del buen pastor viejo...»)[138].

La «*Égloga sobre el molino de Vascalón*»

También habría que incluir en este teatro de ficción alegórica y pastoril la *Égloga sobre el molino de Vascalón*, ya mencionada como texto dramático en los estudios clásicos de A. Bonilla y J. P. W. Crawford, y editada por J. E. Gillet[139]. Se trata de una pieza anónima muy breve —poco más de un centenar de versos—, incluida en el llamado *Cancionero de Pero Guillén de Segovia*, copia dieciochesca de una colección antigua que contiene composiciones de finales del siglo XV y principios del XVI. Se encuadra así en la serie de textos pastoriles y alegóricos, con intención satírica o política, que abundaron en la época. De menor importancia y con un carácter rústico mucho más acentuado que la de Francisco de Madrid, es tam-

137 A. Blecua, «La *Égloga* de Francisco de Madrid en un nuevo manuscrito del siglo XVI», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, págs. 39-66.

138 Ciertamente, Carlos VIII no gozó de buena opinión en la España de la época. Había sido el primer esposo de Margarita de Austria (1491) todavía niña, a quien repudió y devolvió a Flandes, lo que causó un sentimiento de despecho hacia el francés en la corte de Borgoña, como recogieron algunos chascarrillos y poemas cortesanos. En 1497, en parte también como resultado de estrategias políticas, en este caso la alianza de Maximiliano de Austria y los Reyes Católicos frente a Francia en la Liga de Venecia (1495), Margarita casó con el heredero de la corona de España, el príncipe don Juan, y los poemas laudatorios dirigidos a ella no dejarían de recordar la necia actitud de Carlos, el Delfín de Francia, al despreciar, como el gallo de la fábula, la joya que tanto brillaba, como hace Lucio Marineo Sículo en un poema epitalámico en latín («Hanc stupidum gemmam gallum uidisse micantem / ignotamque sibi deseruisse ferunt...»).

139 A. Bonilla y San Martín, *Las Bacantes o del origen del teatro*, Madrid, Ribadeneyra, 1921; J. P. W. Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadelfia, University of Pennsylvania, 1922; J. E. Gillet, «The *Égloga sobre el molino de Vascalón*», *Philological Quarterly*, 5 (1926), págs. 87-89.

bién una égloga dramática que alude a algún acontecimiento que, en este caso, desconocemos.

La *Égloga* pone en escena un breve diálogo entre el rústico Iñigo (Mingo) Sicio, que acude a maquilar al molino, y Juan, el nuevo molinero que pondrá fin al mal funcionamiento y abusos con los que antes de su llegada se realizaba la molienda. La obra hace buen uso del habla pastoril, aunque siempre en boca del rústico Sicio. Al mismo tiempo, bajo ese ropaje alegórico, al que seguramente da pie el simbolismo que la tradición había creado en torno al personaje folclórico del molinero, encierra una velada alusión a algún inconcreto acontecimiento (político, social o religioso), de manera que a la situación denunciada por Sicio, deseoso y 'sediento' de justicia, pondrá orden y sosiego el nuevo molinero:

> Eso abrá muy buen emienda,
> porné buenos aceñeros,
> que los malos quartaneros
> estregaban la molienda;
> cargaban demasiado
> a la tolba en mucho grado,
> tan viva la taravilla
> que era gran maravilla
> no salir todo salbado.
> Maquilaban trasdoblado
> y hurtaban todo'l trigo;
> ora con nuebo castigo
> se terná dello cuidado.
> Estará quien mire y ande,
> quien lo rija, quien lo mande
> con derecho, con vivez,
> tal que no quite la vez
> al que quitó por el grande.
> Bolverá'l costal tan lleno
> que después de maquilado
> el menguado quede lleno
> y el lleno bien atestado.
> Mas aqueste Vascalón
> es de una condición:
> qu'el remedio tiene caro,
> si le no ponen reparo
> los maestros d'Aviñón.

Por el lugar que ocupa en el manuscrito, entre otra serie de textos dedicados a los Reyes Católicos, habría que relacionarla con la literatura panegírica que se produce en torno a aquellos monarcas. Debido a su corta extensión, es posible que se trate de una especie de introducción dramática a un espectáculo de mayores proporciones, tal vez una fiesta de recibimiento de algún principal personaje[140].

[140] M. Á. Pérez Priego, «La *Égloga sobre el molino de Vascalón:* texto y sentido literario», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, ed. de I. Arellano y J. Cañedo, Madrid, Castalia, 1991, págs. 403-416.

Esta edición

Este libro es una reelaboración actualizada del que publiqué con el título de *Teatro medieval*, 2: *Castilla*, en las «Páginas de Biblioteca Clásica» de la editorial Crítica (Barcelona, 1997). El estudio introductorio aparece ahora muy ampliado y a él se incorporan las aportaciones críticas más importantes de estos últimos años. Se ve incrementada así la documentación tanto sobre espectáculos dramáticos como sobre textos que revelan algún grado de teatralización. Queda enriquecida la bibliografía y se incluyen en ápendice nuevos testimonios teatrales.

Las piezas dramáticas se editan conforme a los criterios habituales de la colección Letras Hispánicas. Se fija el texto tras un riguroso estudio crítico de los testimonios conservados. Se acompaña el texto de un doble aparato de notas, al frente del cual se da cuenta de las fuentes textuales de la obra, se describen los testimonios y se explican los criterios de edición. En aparato crítico negativo se recogen las variantes desechadas de los distintos testimonios textuales. En un segundo aparato se incluyen las notas explicativas y de fuentes, que pueden ayudar a entender mejor el pasaje correspondiente del texto.

Bibliografía

ABBISCHER, Paul, «Le "Cant de la Sibil.la" de la nuit de Noël à Majorque», en *Neuf études sur le théâtre médiéval,* Ginebra, Droz, 1972, págs. 13-24.

ALLEGRI, Luigi, *Teatro e spettacolo nel medioevo,* Roma/Bari, Laterza, 1988.

— «El espectáculo en la Edad Media», en L. Quirante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas Festival d'Elx 1990,* Alicante, Diputación de Alicante, 1992, págs. 21-30.

— «Aproximación a una definición del actor medieval», en E. Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media,* Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1994, págs. 125-136.

ALLEN, Philip S., «The Medieval Mimus», *Modern Philology,* 8 (1910), págs. 17-60.

ALONSO, Manuel, «El canciller Diego García de Campos y el *Cantar de Mio Cid*», *Razón y Fe,* 126 (1942), págs. 477-494.

ALONSO PONGA, J. L., *Religiosidad popular navideña en Castilla y León: manifestaciones de carácter dramático,* Salamanca, Junta de Castilla y León, 1986.

— «Anotaciones socioculturales a la pastorada leonesa», en *Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España,* Madrid, CSIC, 1987, págs. 9-16.

ALVAR, Carlos, «Espectáculos de la fiesta: Edad Media», en *Historia de los espectáculos en España,* Madrid, Castalia, 1999, págs. 177-206.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. y CEA GUTIÉRREZ, A. (eds.), *Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España,* Madrid, CSIC, 1987.

ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M.ª, «Aportaciones al estudio del teatro medieval en España», *El Crotalón,* 2 (1985), págs. 13-35.

— *Teatro medieval,* Madrid, Espasa Calpe (col. Austral, A157), 1990.

— «Pervivencias e innovaciones en el tránsito del teatro religioso medieval al del primer Renacimiento», en E. Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media,* Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1994, págs. 89-99.

— «Espectáculos teatrales: Edad Media», en A. Amorós y J. M. Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España,* Madrid, Castalia, 1999, págs. 19-36.

— «Desde los orígenes hasta el siglo XV», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español,* I, Madrid, Gredos, 2003, págs. 109-135.

AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Historia crítica de la literatura española,* III, Madrid, 1863, págs. 22-29 y 655-660.

AMÍCOLA, José, «El *Auto de la huida a Egipto,* drama anónimo del siglo XV», *Filología,* 15 (1971), págs. 1-29.

AMORÓS, Andrés y DÍEZ BORQUE, José María (coords.), *Historia de los espectáculos en España,* Madrid, Castalia, 1999.

ANDRÉS, Rosana de, «Las "entradas reales" castellanas en los siglos XIV y XV, según las crónicas de la época», *En la España Medieval,* 4 (1984), págs. 48-62.

— «Las fiestas de caballería en la Castilla de los Trastámara», *En la España Medieval,* 5 (1986), págs. 81-107.

ANGIOLILLO, Marialuisa, *Medioevo: lo spettacolo dei religiosi e dei giullari,* Roma, Seam, 1994.

ASENSIO, Eugenio, «De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente», en sus *Estudios portugueses,* París, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, págs. 25-36.

AUBAILLY, Jean-Claude, *Le théâtre médiéval profane et comique,* París, Larousse, 1975.

AUBRUN, Charles V., «La chronique de Miguel Lucas de Iranzo, I: Quelques clartés sur la genèse du théâtre en Espagne», *Bulletin Hispanique,* 44 (1942), págs. 81-95.

— «Sur les débuts du théâtre en Espagne», en *Hommage à Ernest Martinenche: études hispaniques et américaines,* París, Éditions d'Artrey, s.a. [1939], págs. 293-314.

AXTON, R., *European Drama of the Middle Ages,* Londres, Hutchinson University Library, 1974.

BAIST, G., *Das altspanische Drei Königspiel (El Misterio de los Reyes Magos),* Erlangen, 1887.

BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan, *Historia del teatro en Murcia,* Murcia, Patronato de Cultura, 1958.

BARESFORD, Andrew M., «Sobre la repetición léxica en el *Auto de los Reyes Magos*», *Incipit,* 16 (1996), págs. 143-163.

BARRA, Eduardo de la, *Restauración de «El Misterio de los Reyes Magos», la página más antigua del teatro español,* Santiago de Chile, 1898.

BATTESTI PELEGRIN, Jeanne, «La dramatisation de la lyrique "cancioneril" dans le théâtre d'Encina», en *Juan del Encina et le théâtre au XV^e siècle: actes de la Table Ronde Internationale, 17-18 octobre 1986, Université de Provence-Centre d'Aix,* Université de Provence, 1987, págs. 57-78.

BECCARÍA LAGO, M.ª Dolores, «Sobre *En vna aldea para cantar la noche de Nauidad,* de Cristóbal de Castillejo, y el drama litúrgico medieval», en *Arcadia. Estudios dedicados a F. López Estrada,* vol. II, núm. 7, 1988, monográfico de *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica,* págs. 33-56.

BERESFORD, Andrew M., «Sobre la repetición léxica en el *Auto de los Reyes Magos*», *Incipit,* 16 (1996), págs. 143-163.

BIZZARRI, Hugo O., «La palabra del predicador: entre liturgia y dramatización», *Medievalia,* 27 (2006), págs. 65-92.

BLECUA, Alberto, «La *Égloga* de Francisco de Madrid en un nuevo manuscrito del siglo XVI», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter,* II, Madrid, Cátedra, 1983, págs. 39-66.

— «Sobre la autoría del *Auto de la Pasión*», en *Homenaje a Eugenio Asensio,* Madrid, Gredos, 1988, págs. 79-112.

BOASE, Roger, «The identity of two poets: the Marquis of Astorga (c. 1462-1505) and Puertocarrero (c. 1450-1503)», en Alan Deyermond (ed.), *«Cancionero» Studies in Honour of Ian Macpherson,* Londres, Queen Mary and Westfield College, 1998, págs. 105-132.

BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo, *Las Bacantes o del origen del teatro,* Madrid, Ribadeneyra, 1921.

BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna,* Madrid, Alianza Editorial, 1991.

CACHO BLECUA, Juan Manuel, «La *Representación de los Reyes Magos:* texto literario y espectáculo religioso», en *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval,* Granada, Universidad, 1995, págs. 445-461.

CALDERÓN CALDERÓN, Manuel, «Para un itinerario del teatro medieval: las *Laudas e oraçoens contemplativas* de André Dias», en *Actas del VIII Congreso Internacional de la AHLM,* Santander, 2000, págs. 441-452.

Cancionero castellano del siglo XV, ordenado por R. Foulché-Delbosc, Bailley-Baillière (col. Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 19 y 22), Madrid, 1912-1915, 2 vols.

CARO BAROJA, Julio, *El carnaval,* Madrid, 1979, págs. 305-314.

CARRERES ZACARÉS, S., *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino,* Valencia, Hijo de Vives Mora, 1925, 2 vols.

CASAGRANDE, Carla y VECCHIO, Silvana, «L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo», en *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini: Atti del II Convegno di Studi (Viterbo, 1977),* Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1978, págs. 207-258.

CASALI, Elide (ed.), *Letteratura e cultura popolare,* Bolonia, N. Zanchielli, 1982.

CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés, «Algunos datos históricos sobre la celebración de la Semana Santa en la ciudad de Zamora», en *La Semana Santa de Zamora*, Zamora, Ayuntamiento, 1986, págs. 30-45.
CASTRO CARIDAD, Eva, «El texto y la función litúrgica del "Quem quaeritis" pascual en la catedral de Vic», *Hispania Sacra*, 41 (1989), págs. 399-420.
— *Tropos y troparios hispánicos*, Santiago de Compostela, Universidad, 1991.
— «Rito, signo y símbolo: el contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del teatro latino medieval», en E. Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1994, págs. 75-88.
— *Introducción al teatro latino medieval*, Santiago de Compostela, Universidad, 1996.
— (ed.), *Dramas escolares latinos (siglos XII y XIII)*, Madrid, Akal, 2001.
— «El arte escénico en la Edad Media», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, I, págs. 55-84.
— «Drama latino medieval», en *Homenaje a Luis Quirante: Anejo L de la Revista Cuadernos de Filología*, Valencia, Universidad, 2003, págs. 95-114.
— y LORENZO GRADÍN, Pilar, «De lo espectacular a lo teatral: consideraciones sobre el teatro medieval castellano», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, II, Lisboa, Cosmos, 1993, págs. 361-373.
CÁTEDRA, Pedro M., «Escolios teatrales de Enrique de Villena», en *Serta philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, págs. 127-136.
— «De sermón y teatro, con el enclave de Diego de San Pedro», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, Liverpool University Press, 1989, págs. 7-18.
— «Teatro fuera del teatro: tres géneros cortesanos», en L. Quirante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, Alicante, Diputación de Alicante, 1992, págs. 31-46.
— «Lectura femenina en el claustro (España, siglos XIV-XVI)», en D. de Courcelles (ed.), *De femmes et des livres*, París, École des Chartres, 1999.
— «Liturgia, poesía y la renovación del teatro medieval», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Madrid, Castalia, 2000, págs. 3-28.
— «Fiestas caballerescas en tiempos de Carlos V», en *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 93-117.

— *Poesía de Pasión en la Edad Media: el «Cancionero» de Pero Gómez de Ferrol*, Salamanca, SEMYR, 2001.
— *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media: estudios sobre prácticas culturales y literarias*, Madrid, Gredos, 2005.
— «La renovación del teatro castellano a fines de la Edad Media», en *Dejar hablar a los textos: homenaje a F. Márquez Villanueva*, I, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, págs. 203-226.
CATUREGLI, G., *Per la storia delle alienazioni mentali: il culto di Sibilla nella leggenda e nella storia*, Pisa, Giardini, 1970.
CHAMBERS, E. K., *The Mediaeval Stage*, Londres, Oxford University Press, 1903, 2 vols.
— *The English Folk Play*, Oxford, Clarendon, 1933 (reimp. 1969).
CHIABO, M. y DOGLIO, F. (eds.), *Ceti sociali ed ambienti urbani nel teatro religioso europeo del '300 e del '400: Convegno di Studi, Viterbo, 30 maggio-2 giugno 1985*, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1986.
— *Teatro comico fra Medioevo e Rinascimento. La farsa: Convegno di Studi, Roma 30 ottobre-2 novembre 1986*, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1986.
CIOBA, Miranda, «El símbolo ambivalente del poder en el *Auto de los Reyes Magos*», *Revista de Filología Románica*, 10 (1993), págs. 327-336.
CIROT, Georges, «Pour combler les lacunes de l'histoire du drame religieux en Espagne avant Gómez Manrique», *Bulletin Hispanique*, 45 (1943), págs. 55-62.
CLARE, Lucien, «Fêtes, jeux et divertissements à la cour du Connétable de Castille Miguel Lucas de Iranzo (1460-1470): les exercices physiques», en *La fête et l'écriture: théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, págs. 5-32.
COCOZZELLA, Peter, « The Theatrics of the "Auto de amores" in the *Tragicomedia* called *Celestina*», *Celestinesca*, 29 (2005), págs. 71-143.
COHEN, Gustave, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, París, Champion, 1951.
Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini: atti del II Convegno di Studi (Viterbo, 1977), Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1978.
CORBIN, Solange, «Le *Cantus Sibilae:* origines et premiers texts», *Révue de Musicologie*, 31 (1952), págs. 1-10.
— *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Âge*, París, Les Belles Lettres, 1952.
CORTIJO OCAÑA, Antonio, «Notas a propósito del *Convite burlesco de Jorge Manrique a su madrastra*», *Revista de Filología Española*, 83 (2003), págs. 133-144.

Cota, Rodrigo, *Diálogo entre el Amor y un viejo*, ed. de Elisa Aragone, Florencia, Le Monnier, 1961.
Coyle, M. A., *The Attitude of the Early Church towards the Drama*, Dissertatio, Yale, Yale University Press, 1928.
Crabbé Rocha, A., «Ébauches dramatiques dans le *Cancioneiro Geral*», *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, 2 (1951), págs. 113-150.
Crawford, J. P. W., «A Note on the Boy Bishop in Spain», *Romanic Review*, 12 (1921), págs. 146-154.
— *Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadelfia, University of Pennsylvania, 1922 (ed. revisada, con un suplemento bibliográfico por W. T. McCready, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1967).
Creizenach, W., *Geschichte des Neueren Dramas*, vols. I-III, Halle, Max Niemeyer, 1893-1903.
D'Ancona, Alessandro, *Origini del teatro italiano*, Turín, Ermano Loescher, 1891, 2 vols.
Davidson, Clifford *et al.* (eds.), *The Drama in the Middle Ages: Comparative and Critical Essays*, Nueva York, AMS Press, 1982.
De Bartholomaeis, Vincenzo, *Origini della poesia drammatica italiana*, Bolonia, Zanichelli, 1924.
Delgado, Feliciano, «Las profecías de Sibilas en el Ms. 80 de la catedral de Córdoba y los orígenes del teatro nacional», *Revista de Filología Española*, 67 (1987), págs. 77-87.
Deyermond, Alan, «El *Auto de los Reyes Magos* y el renacimiento del siglo xii», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Frankfurt, Vervuert, 1989, págs. 187-194.
— «Historia sagrada y técnica dramática en la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo xv*, Valencia, Universidad, 1992, págs. 291-305.
— «Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles», en E. Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert» 1994, págs. 39-56.
— «El doble enfoque del teatro religioso en la Edad Media», en Josep Lluís Sirera (ed.), *La mort com a personatge, l'Assumpció com a tema: actes del VI Seminari de Teatre i Música medievals, Elx, 29 al 31 d'octubre de 2000*, Elche, Ayuntamiento, 2002.
Díaz, Joaquín y Alonso Ponga, L., *Autos de Navidad en León y Castilla*, León, Santiago García, 1983.
Díaz Plaja, Guillermo, «El *Auto de los Reyes Magos*», *Estudios Escénicos*, 4 (1959), págs. 99-126 [recogido en *Soliloquio y coloquio: notas sobre lírica y teatro*, Madrid, Gredos, 1968, págs. 53-71].
Díez Garretas, María Jesús, «Fiestas y juegos cortesanos en el reinado de los Reyes Católicos», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 74 (1999), págs. 163-174.

Doglio, Federico, *Teatro in Europa*, 1: *Medioevo*, Milán, Garzanti, 1982.
– «Evolución del teatro religioso en Italia de la Edad Media al Renacimiento», en L. Quirante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas Festival d'Elx 1990*, Alicante, Diputación de Alicante, 1992, págs. 145-148.
Donovan, Richard B., *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958.
Dronke, Peter, *La individualidad poética en la Edad Media*, Madrid, Alhambra, 1981.
Drumbl, Johann, «*Quem quaeritis*»: *teatro sacro dell'alto medioevo*, Roma, Bulzoni, 1981.
— *Il teatro medievale*, Bolonia, Il Mulino, 1989.
Du Méril, E. P., *Origines latines du théâtre moderne*, Leipzig/París, H. Welter, 1849.
Egido, Aurora, *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo xviii*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987.
Entwistle, W., «Old Spanish *Hamihala*», *Modern Language Review*, 20 (1925), págs. 465-466.
L'eredità classica del Medioevo. Il linguaggio comico: atti del III Convegno di Studi (Viterbo, 1978), Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1979.
Espinosa, Aurelio M., «Notes on the versification of *El Misterio de los Reyes Magos*», *Romanic Review*, 6 (1915), págs. 378-401.
Faral, Edmond, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, reimp. Ginebra, Slatkine, 1987 [París, Champion, 1910].
— *Mimes français du xiiie siècle*, París, Champion, 1910.
Ferrari de Orduna, Lilia E., «Texto dramático y espectador en el teatro castellano primitivo», en L. Teresa Valdivieso y Jorge Valdivieso (eds.), *Studia hispanica medievalia: II Jornadas de Literatura Española*, Buenos Aires, Universidad Católica, 1988, págs. 31-44.
Ferrer Valls, Teresa, «El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la Literatura del siglo xv*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, págs. 307-322.
— «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo xv», en E. Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1994, págs. 145-169.
Ferro, Donatella, *Le parti inedite della «Crónica de Juan II» di Alvar García de Santa María*, Venecia, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1972.
La fête et l'écriture: théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987.

FLORES ARROYUELO, Francisco J., «Del juego y la aventura al teatro y la fiesta», en *Homenaje al profesor Antonio de Hoyos,* Murcia, Real Academia de Alfonso X el Sabio, 1995, págs. 165-181.

— «El torneo caballeresco: de la preparación militar a la fiesta y representación teatral», en *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval,* II, Granada, Universidad, 1995, págs. 257-278.

— «Teatro en el palacio medieval», *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval,* Castellón, Universitat Jaume I, 1999, II, págs. 155-165.

FORCHHEIMER, Paul, «*Hamihala:* A Hapax in the *Auto de los Reyes Magos*», *Romance Philology,* 18 (1964), págs. 35-36.

FORRADELLAS FIGUERAS, Joaquín, «Para los orígenes del teatro español», *Bulletin Hispanique,* 72 (1970), págs. 328-330.

FOSTER, David W., «Figural interpretation and the *Auto de los Reyes Magos*», *Romanic Review,* 58 (1967), págs. 3-11.

FRAGO GARCÍA, J. A., *Textos y normas: comentarios lingüísticos,* Madrid, Gredos, 2002, págs. 233-266.

FRANCESCHINI, Ezio (ed.), *Teatro latino medievale,* Milán, Nuova Accademia Editrice, 1960.

FRANK, Grace, *The Mediaeval French Drama,* Oxford, Clarendon Press, 1954.

GARBAYO MONTABES, F. Javier, «Un acercamiento al tema de las danzas de la muerte durante el Medioevo en la Península Ibérica y su proyección en el tiempo», en Juan Casas Rigall y Eva M.ª Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval,* Santiago de Compostela, Universidad, 2002, págs. 425-441.

GARCIA, Michel, «Les fêtes de cour dans le roman sentimental castillan», en *La fête et l'écriture...,* págs. 33-49.

GARCÍA-BERMEJO, Miguel M., «En torno al término *farsa* en Lucas Fernández», en A. M. Beresford (ed.), *«Quién hubiese tal ventura»: Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond,* Londres, 1997, págs. 331-340.

— «La Pasión según Juan del Encina», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina,* Salamanca, Universidad, 1999, págs. 345-355.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, «Dramatizaciones litúrgicas pascuales de Aragón y Castilla en la Edad Media», en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado: estudios medievales,* V, Zaragoza, Anubar, 1982, pág. 155.

— «Teatro medieval en Aragón», en Aurora Egido (ed.), *La literatura en Aragón,* Zaragoza, Caja de Ahorros, 1984, págs. 33-49.

— «Teatro litúrgico medieval en Castilla: *questio metodologica*», en L. Quirante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas Festival d'Elx 1990,* Alicante, Diputación de Alicante, 1992, págs. 127-143.

GARCÍA DE LA FUENTE, Olegario, «Vocabulario bíblico del *Auto de los Reyes Magos*», en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica,* 2-3 (1980), págs. 375-382.

GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), *El teatro menor en España a partir del siglo XV,* Madrid, CSIC, 1983.

GARCÍA MONTERO, Luis, *El teatro medieval: polémica de una inexistencia,* Granada, Don Quijote, 1984.

GARCÍA MORALES, Justo (ed.), *Auto de la huida a Egipto,* Madrid, Joyas Bibliográficas, 1948.

GARCÍA SOLALINDE, Antonio, «Orígenes del teatro», en Ivy A. Corfis (ed.), *Poemas breves medievales,* Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987, págs. 1-22.

GARCÍA Y GARCÍA, Antonio, «Religiosidad popular y festividades en el Occidente peninsular (siglos XIII-XIV)», en *Fiestas y liturgia,* Madrid, Casa de Velázquez/Universidad Complutense, 1988, págs. 45-51.

GILLET, Joseph E., «The *Égloga sobre el molino de Vascalón*», *Philological Quarterly,* 5 (1926), págs. 87-89.

— «The *Memorias* of Felipe Fernández Vallejo and the history of the early spanish drama», en *Essays and Studies in Honor of Carleton Brown,* Nueva York, University Press, 1940, págs. 264-280.

— «Égloga hecha por Francisco de Madrid, 1495?», *Hispanic Review,* 11 (1943), págs. 275-303.

— (ed.), *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro,* Bryn Mawr/Filadelfia, Universidad de Pennsylvania, 1943-1951, 3 vols., y *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance,* vol. IV, ed. de Otis H. Green, 1961.

GIORDANO, Oronzo, *Religiosidad popular en la Alta Edad Media,* trad. esp., Madrid, Gredos, 1983.

GÓMEZ MORENO, Ángel, «Teatro religioso medieval en Avila», *El Crotalón,* 1 (1984), págs. 769-775.

— *El teatro medieval castellano en su marco románico,* Madrid, Taurus, 1991.

— «Los límites de la teatralidad en el Medievo», en E. Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media,* Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1994, págs. 57-74.

— «Iglesia y espectáculo en Castilla y León: nueva cosecha documental», en F. Crosas (ed.), *La fermosa cobertura: lecciones de literatura medieval,* Pamplona, EUNSA, 2000, págs. 143-164.

— «La teoría teatral en la Edad Media», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español,* I, Madrid, Gredos, 2003, págs. 85-108.

GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín, «Espectáculos de riesgo, competición y habilidad. Espectáculos nobiliarios de riesgo: el torneo y sus variantes», en A. Amorós y J. M. Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España,* Madrid, Castalia, 1999, págs. 487-506.

GRACIA, Paloma, «Las *Coplas de Mingo Revulgo:* providencia e imitación», en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval,* Santander, 2000, págs. 883-892.

GRANDE QUEJIGO, Francisco J., «Estructura y representación en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo», *Anuario de Estudios Filológicos,* 19 (1996), págs. 255-275.

— «Huellas textuales en la documentación del teatro castellano medieval: el ciclo de la Pasión», *Anuario de Estudios Filológicos,* 25 (2002), págs. 153-171.

GUIJARRO CEBALLOS, Javier (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina,* Salamanca, Universidad, 1999.

HARDISON, O. B., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1965.

HARO, Marta, «La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina», en *Homenaje a Luis Quirante: Anejo L de la Revista Cuadernos de Filología,* Valencia, Universidad, 2003.

HAUF I VALLS, Albert G., «*L'Adoració dels Reis Mags:* la supervivència del mistri litúrgic en el teatre popular valencià i mallorquí i *l'Auto de los Reyes Magos* castellà», en E. Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media,* Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1994, págs. 101-123.

HEERS, J., *Fêtes, jeux et joutes dans les societés d'Occident à la fin de Moyen Age,* Montréal, Institut d'Etudes Médievales, 1971.

— *Carnavales y fiestas de locos,* trad. esp., Barcelona, Península, 1988.

HENSHAW, M., «The attitude of church towards the stage to the end of the Middle Ages», *Medievalia et Humanistica,* 7 (1952), págs. 3-17.

HERMENEGILDO, Alfredo, «Conflicto dramático *vs* liturgia en el teatro medieval castellano: el *Auto de los Reyes Magos*», en L. Teresa Valdivieso y Jorge Valdivieso (eds.), *Studia hispanica medievalia: II Jornadas de Literatura Española,* Buenos Aires, Universidad Católica, 1988, págs. 51-59.

HERNÁNDEZ, Mario, «Retablo de las maravillas: Falla, Lorca y Lanz en una fiesta granadina de títeres», en *Federico García Lorca: teatro de títeres y dibujos. Con decorados y muñecos de Hermenegildo Lanz,* Santander, UIMP-Fundación Federico García Lorca, 1992, págs. 33-52.

HERNANDO, Josep, «Los moralistas frente a los espectáculos en la Edad Media», en R. Salvat (ed.), *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement,* Barcelona, Universidad de Barcelona, 1986.

HIGGINS, S. y PAINO, Fiorella (eds.), *European Medieval Drama, 1999: Papers from the Fourth International Conference on Aspects of European Medieval Drama, Camerino, 5-8 august 1999,* Camerino, Università degli Studi, 2000.

HILTY, Gerold, «La lengua del *Auto de los Reyes Magos*», en *Logos semantikós: studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu 1921-1981,* V, Madrid, Gredos, 1981, págs. 289-302.

«El *Auto de los Reyes Magos:* prolegómenos para una edición crítica», en *Philologica hispaniensia in honorem Manuel Alvar,* III, Madrid, Gredos, 1983-1986, págs. 221-232.

— «Una vez más: el *Auto de los Reyes Magos*», en I. Andrés-Suárez y L. López Molina (coords.), *Estudios de lingüística y filología españolas: homenaje a Germán Colón,* Madrid, Gredos, 1998, págs. 229-244.

— «El *Auto de los Reyes Magos,* ¿enigma literario y lingüístico?», *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval,* II, Castellón, Universitat Jaume I, 1999, págs. 235-244.

HOOK, David y Alan DEYERMOND, «El problema de la terminación del *Auto de los Reyes Magos*», *Anuario de Estudios Medievales,* 13 (1983 [1985]), págs. 269-278.

HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español,* I: *De la Edad Media a los Siglos de Oro,* vol. I, Madrid, Gredos, 2003.

HUERTA VIÑAS, F., «Les peces medievals d'adoració de mags i les seves variants», en *Homenaje a Luis Quirante: Anejo L de la Revista Cuadernos de Filología,* Valencia, Universidad, 2003.

HUNT, N., *Cluniac Monasticism in the Central Middle Ages,* Londres, Macmillan, 1971.

INFANTES, Víctor, *Las «Danzas de la Muerte»: génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII),* Salamanca, Universidad, 1997.

KEHRER, Hugo, *Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst,* Leipzig, Seeman, 1908-1909, 2 vols.

KERKHOF, Maxim P. A. M., «Algunos datos en pro del origen catalán del autor del *Auto de los Reyes Magos*», *Bulletin Hispanique,* 81 (1979), págs. 281-288.

KIRBY, Carol B., «Consideraciones sobre la problemática del teatro medieval castellano», en L. Teresa Valdivieso y Jorge Valdivieso (eds.), *Studia hispanica medievalia: II Jornadas de Literatura Española,* Buenos Aires, Universidad Católica, 1988, págs. 61-69.

KNAPP-JONES, Willis, «*Auto de los Reyes Magos,* a spanish mystery play of the 12th Century», *PL,* 39 (1928), págs. 306-309.

KONIGSON, E., *L'espace théâtral médieval,* París, CNRS, 1975.

KOOPMANS, Jelle, *Le théâtre des exclus au Moyen Age,* París, Imago, 1997.

LABANDEIRA, Amancio, «Más referencias sinodales sobre las actividades teatrales y parateatrales de la Edad Media», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica,* 15 (1992), págs. 223-232.

LACARRA LANZ, Eukene, «Espectáculos de la voz y la palabra: juglares y afines», en A. Amorós y J. M. Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España,* Madrid, Castalia, 1999, págs. 405-418.

LADA FERRERAS, Ulpiano, «El *Auto de los Reyes Magos:* una propuesta de interpretación», en J. L. Caramés Lage *et al.* (eds.), *La interdisciplinariedad en el discurso artístico,* II, Oviedo, Universidad, 1996, págs. 31-46.
LADERO QUESADA, Miguel Á., «La fiesta en la Europa mediterránea medieval», en M. Á. Ladero, *Las fiestas medievales* (col. Cuadernos del CEMYR, 2), Tenerife, Universidad de La Laguna, 1995, págs. 11-52.
— «Medievo festivo», en E. Benito Ruano (coord.), *Tópicos y realidades de la Edad Media,* Madrid, Real Academia de la Historia, 2004, págs. 69-119.
LANG, H. R., «A correction», *Romanic Review,* 7 (1916), págs. 345-349.
LAPESA, Rafael, «Sobre el *Auto de los Reyes Magos:* sus rimas anómalas y el posible origen de su autor», en *Homenaje a Fritz Krüger,* II, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1954, recogido en R. Lapesa, *De la Edad Media a nuestros días: estudios de historia literaria,* Madrid, Gredos, 1967, págs. 37-47.
— «Mozárabe y catalán o gascón en el *Auto de los Reyes Magos*», en *Miscellània Aramon i Serra,* Barcelona, Curial, 1983, págs. 277-294, recogido en R. Lapesa, *Estudios de historia lingüística española,* Madrid, Paraninfo, 1985, págs. 138-156.
LÁZARO CARRETER, Fernando, *Teatro medieval,* Madrid, Castalia, 1965.
LE GENTIL, Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge. Les thèmes et les genres,* Rennes, Plihon, 2 vols., 1949-1952.
LE GOFF, Jacques y SCHMITT, Jean-Claude (eds.), *Le charivari,* París, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1981.
LEAL DE MARTÍNEZ, M.ª Teresa, *Gómez Manrique: su tiempo y su obra,* Recife, La Autora, 1959.
LEVI, Ezio, «La leggenda dell'Anticristo nel teatro medievale», *Studi Medievali,* 7 (1934), págs. 52-63.
LEYVA, Juan, «El *Auto de la pasión* y su adaptación de la *Pasión trovada* y de las *Siete angustias* desde el punto de vista de las circunstancias de su representación», en L. von der Walde *et al.* (eds.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media: actas de las V Jornadas Medievales,* México, UNAM/Colegio de México, 1996, págs. 231-249.
LIDA DE MALKIEL, M.ª Rosa, *La originalidad artística de «La Celestina»,* Buenos Aires, Eudeba, 1962.
LIDFORSS, Eduardo, «El *Misterio de los Reyes Magos*», *Jahrbuch für Romanische und Englische Literatur,* 12 (1871), págs. 44-59.
LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «*La representación del Nacimiento de Nuestro Señor,* de Gómez Manrique: estudio textual», *Segismundo,* 39-40 (1984), págs. 9-30.
— «Nueva lectura de la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor,* de Gómez Manrique», en *Atti del IV Colloquio della Societé Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval,* Viterbo, Centro Studi sul Teatro Modioevale e Rinascimentale, 1984, págs. 423-446.
LÓPEZ MORALES, Humberto, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano,* Madrid, Alcalá, 1968.
— «Sobre el teatro medieval castellano: *status quaestionis*», *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española,* 14 (1986), págs. 61-68.
— «El *Auto de los Reyes Magos:* un texto para tres siglos», *Ínsula,* 527 (noviembre de 1990), págs. 20-21.
— «Alfonso X y el teatro medieval castellano», *Revista de Filología Española,* 71 (1991), págs. 227-252.
— «Problemas en el estudio del teatro medieval castellano: hacia el examen de los testimonios», en L. Quirante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas Festival d'Elx 1990,* Alicante, Diputación de Alicante, 1992, págs. 115-126.
LÓPEZ SANTOS, Luis, «Autos del Nacimiento leoneses», *Archivos leoneses,* 1 (1947), págs. 7-31.
LÓPEZ YEPES, José, «Una *Representación de las Sibilas* y un *Planctus Passionis* en el ms. 80 de la Catedral de Córdoba», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 80 (1977), págs. 545-568.
LORENZO GRADÍN, Pilar, «Teatralidad y teatro medievales en el occidente peninsular», *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca* (1996), págs. 87-104.
— «El arte del actor en los siglos XII y XIII», *Medioevo Romanzo,* 22 (1998), págs. 161-189.
MACDONALD, G. J., «*Hamihala,* a Hapax in the *Auto de los Reyes Magos*», *Romance Philology,* 18 (1964), págs. 35-36.
MACKAY, Angus, «Ritual and propaganda in fifteenth century Castile», *Past and Present,* 107 (1985), págs. 3-45.
MAESTRE, Rafael, «El actor en el espacio sacro medieval», en *La teatralidad medieval...,* págs. 41-48.
MÂLE, Émile, *L'art religieux du XIIIe siècle en France,* París, Armand Colin, 1948.
MARCHAND, J. W., «Berceo the Learned: The *Ordo prophetarum* in the *Loores de Nuestra Señora*», *Kentucky Romance Quarterly,* 31 (1984), págs. 291-304.
MARCO, Tomás, «Música, canto y teatralidad medieval», en *La teatralidad medieval...,* págs. 71-85.
MARCOS ÁLVAREZ, Francisco de B., «Un primitivo diálogo pastoril castellano mal conocido», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura,* 75 (1999), págs. 562-604.
MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato: contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV,* Madrid, Real Academia Española, 1960.

MARSHALL, Mary H., «Theater in the Middle Ages: evidence from dictionaries and glosses», *Symposium*, 4 (1950), págs. 1-39.
MARTÍN, José Luis, *Campesinos vasallos del obispo Suero de Zamora (1254-1286)*, Salamanca, Universidad, 1981.
— y LINAGE CONDE, Antonio (eds.), *Religión y sociedad medieval: el Catecismo de Pedro de Cuéllar (1325)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1987.
MASSIP, Jesús-Francesc, *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació, 1984.
MASSIP BONET, Francesc, «Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara (1414)», en *Actas XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón: el poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*, I, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1996, págs. 371-386.
— «L'actor en l'espectacle medieval», en *La teatralidad medieval...*, págs. 25-40.
— *La ilusión de Ícaro: un desafío a los dioses. Máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias en España*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1997.
— *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume El Conquistador al Príncipe Carlos*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2003.
MATEOS ROYO, José Antonio, «Municipio y teatro en Daroca (siglos XV-XVI): de los entremeses del Corpus a la Casa de Comedias», *Criticón*, 68 (1996), págs. 7-30.
— «Teatro religioso y configuración escénica: los entremeses del Corpus de Zaragoza (1480)», *Archivo de Filología Aragonesa*, 52-53 (1996-1997), págs. 103-116.
— «Teatro religioso y homenaje político: la entrada de la reina Isabel en Calatayud (1481)», *Voz y Letra*, 8 (1997), págs. 17-28.
MENDOZA DÍAZ-MAROTO, F., «El Concilio de Aranda (1473) y el teatro medieval castellano», *Criticón*, 26 (1984), págs. 5-15.
MENÉNDEZ PELÁEZ, J., *El teatro en Asturias (de la Edad Media al siglo XVIII)*, Gijón, Noega, 1981.
— «Teatro e Iglesia: las Constituciones Sinodales, documentos para la reconstrucción del teatro religioso en la Edad Media y el Renacimiento español», *Archivum*, 48-49 (1998-1999), págs. 271-332.
MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.), «*Auto de los Reyes Magos*», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 4 (1900), págs. 453-462.
— *La España del Cid*, *I*, Madrid, Plutarco, 1929.
— *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
— *Cantar de Mio Cid: texto, gramática y vocabulario*, I: *Crítica del texto; Gramática*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
MILÁ I FONTANALS, Manuel, *Orígenes del teatro catalán*, en *Obras completas*, VI, Barcelona, Álvaro Verdaguer, 1895.

MIOLA, Alfonso, «Un testo drammatico spagnuolo del XV secolo», en *In memoria di Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello: miscellanea di filologia e linguistica*, Florencia, Le Monnier, 1886, págs. 175-189.
— *Notizie di manoscritti neolatini. Parte Prima: Mss. francesi, provenzali, spagnuoli, catalani e portoghesi, della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Nápoles, F. Furchheim, 1895, págs. 23-25.
MIRÓ I BALDRICH, Ramón, *La processó de Corpus i els entremesos: Cervera, segles XIV-XIX*, Barcelona, Curial, 1998.
— «Personatges espectaculars a l'edat mitjana», en *La teatralidad medieval...*, págs. 59-69.
MOLHO, Maurice, «À propos de *l'Auto de los Reyes Magos:* note pour une histoire raisonné de la graphie», en *Hommage à Bernard Pottier*, II, París, Klincksieck, 1988, págs. 555-561.
MOLL, Jaime, «Sobre una noticia acerca del teatro castellano del siglo XV», *Bulletin Hispanique*, 74 (1972), págs. 116-117.
— «Música y representaciones en las constituciones sinodales de los Reinos de Castilla del siglo XVI», *Anuario Musical*, 30 (1977), págs. 209-243.
MORÁN CABANAS, M.ª Isabel, *Festa, escrita e teatralidade: esbozos dramáticos no «Cancioneiro Peral de García de Resende»*, La Coruña, Universidade da Coruña, 2003.
MORENO, Manuel, «Poesía dialogada, al fin y al cabo teatro: otra versión de las *Coplas* de Puertocarrero», en Alan Deyermond (ed.), *Proceedings of the Tenth Colloquium*, Londres, Queen Mary and Westfield College, 2000a, págs. 19-32.
— «Teatro cortesano en los *cancioneros* castellanos: otra versión de las *Coplas* de Puertocarrero», *Revista de Literatura Medieval*, 12 (2000b), págs. 9-53.
MORI, Marta M., «Signos teatrales en la *Danza de la Muerte*», en *Actas del Segundo Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, II, Oviedo, Universidad, 1988, págs. 275-287.
MORRÁS, María y HAMILTON, Michelle, «Un nuevo testimonio de *La danza de la muerte:* hacia la versión primitiva», en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Consejería de Cultura, 2000, págs. 1341-1352.
NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, «Las fiestas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVII)», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 13 (1993), págs. 463-472.
NODAR MANSO, Francisco, *Teatro menor galaico-portugués (siglo XIII): reconstrucción textual y teoría del discurso*, Kassel, Reichenberger, 1990.
OGILVY, J. D. A., «*Mimi, scurrae, histriones*: entertainers of the Early Middle Ages», *Speculum*, 38 (1963), págs. 603-619.
OLEZA, Juan, «Teatralidad cortesana y teatralidad religiosa: vinculaciones medievales», en M. Chiabo y F. Doglio (eds.), *Ceti sociali*

ed ambienti urbani del teatro religioso europeo del '300 e del '400, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1986, págs. 265-294.
— «*Tirant lo Blanch* y la ansiedad de ficción del caballero Martorell», en R. Beltrán *et al.* (eds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la Literatura del Siglo XV,* Valencia, Universidad, 1992, págs 323-335.
— «Las transformaciones del fasto medieval», en L. Quirante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas Festival d'Elx 1990,* Alicante, Diputación de Alicante, 1992, págs. 47-64.
OWST, G. R., *Literature and Pulpit in Medieval England,* Cambridge, Cambridge University Press, 1933.
PACETTO, G., *La fortuna di Terenzio nel Medioevo e nel Rinascimento,* Catania, Viaggio-Campo, 1918.
PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media», *Epos,* 5 (1989), págs. 141-163.
— «La *Égloga sobre el molino de Vascalón:* texto y sentido literario», en I. Arellano y J. Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro,* Madrid, Castalia, 1991, págs. 403-416.
— «La tradición representacional de la Sibila y la *Farsa del juego de cañas,* de Diego Sánchez», *Criticón,* 66-67 (1996), págs. 5-15.
— *Teatro medieval: Castilla,* edición, prólogo y notas, Barcelona, Crítica (col. Páginas de Biblioteca Clásica), 1997.
— «*La Celestina y el Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*», en R. Beltrán y J. L. Canet (eds.), *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas,* Valencia, Universidad, 1997, págs. 189-198.
— *Estudios sobre teatro del Renacimiento,* Madrid, UNED (col. Cuadernos de la UNED, 170), 1998.
— «Pervivencia de la teatralidad medieval en el siglo XVI», en *La teatralidad medieval...,* págs. 97-120, y en *Teatro popular europeo. Oihenart,* 16 (1999), págs. 137-152.
— «La Biblia y el teatro religioso medieval y renacentista», en *Judíos en la literatura española: IX Curso de Cultura Hispanojudía y Sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha,* Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, págs. 111-133.
— *El teatro en el Renacimiento,* Madrid, Ediciones del Laberinto (col. Arcadia de las Letras, 25), 2004.
— «El *Auto de los Reyes Magos*», en L. García Lorenzo (ed.), *Crítica teatral y cánones del gusto,* monográfico de *Arbor,* 177 (marzo-abril de 2004), págs. 611-621.
— «Estado actual de los estudios sobre el teatro medieval castellano», en Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas New York, 16-21 de julio de 2001,* I, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004, págs. 27-44.

— «Los juglares, el teatro y los romances», *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico,* marzo de 2008, págs. 4-5.
— «*Celestina* y algunas representaciones teatrales en la Salamanca de Rojas», *Theatralia,* 10 (2008), págs. 77-88.
PICCHIO, Luciana Stegagno, «Arremedilho: di un presunto componimento dramatico giullaresco alle origini del teatro portoghese» = «O filão jogralesco no teatro medieval português e o problema do *arremedilho*», en *A lição do texto,* Lisboa, Edições 70, 1979, págs. 145-163.
PLANCHE, Alice, «Du tournoi au théâtre en Bourgogne: le *Pas de la Fontaine des Pleurs* à Chalon-sur-Saône, 1449-1450», *Le Moyen Âge,* 81 (1975), págs. 97-128.
PORTILLO, R., «El teatro en la calle», *Cuadernos del CEMYR,* 9 (2001), págs. 81-95.
PORTÚS PÉREZ, J., *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid,* Madrid, Comunidad de Madrid, 1993.
PROFETI, M.ª Grazia, «La profesionalidad del actor: fiestas palaciegas y fiestas públicas», en *Los albores del teatro español: Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994,* Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, págs. 69-88.
PUERTO MORO, Laura, «*Las comadres* de Rodrigo de Reinosa —o de Linde—: tradición y recreación del tipo teatral carnavalesco», en *Praestans labore Victor: homenaje al profesor Víctor García de la Concha,* Salamanca, Universidad, 2005, págs. 33-50.
QUIRANTE SANTACRUZ, Luis, *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI,* Valencia, Dirección General de Cultura, 1987.
Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas Festival d'Elx 1990, Alicante, Diputación de Alicante, 1992.
RAND, Edward K., «Early mediaeval commentaries on Terence», *Classical Philology,* 4 (1909), págs. 359-389.
Rappresentazioni arcaiche della tradizione popolare: Atti del VI Convegno di Studio (Viterbo, 1981), Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1982.
REGUEIRO, J. M., «Rito y popularismo en el teatro antiguo español», *Romanische Forschungen,* 89 (1977), págs. 1-17.
— «El *Auto de los Reyes Magos* y el teatro litúrgico medieval», *Hispanic Review,* 45 (1977), págs. 149-164.
RÉVAH, I. S., «Manifestations théâtrales pré-vicentines: les momos de 1500», *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais,* 3 (1952), págs. 1-105.
ROCA, María A., «Notas sobre la coronación de Martín I el Humano», en *Actas XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón: el poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI),* I, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1996, págs. 451-458.
RODADO RUIZ, Ana, «Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas», en *Los albores del teatro*

español: Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994, Almagro, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, págs. 25-44.
RODRÍGUEZ, Raimundo, «El canto de la Sibila en León», *Archivos Leoneses,* 1 (1947), págs. 9-29.
RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelia (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media: Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, octubre-noviembre de 1992,* Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1994.
— *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos,* Madrid, Castalia, 1998.
RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, «Historia literaria de Extremadura: la Edad Media y los Reyes Católicos», *Revista de Estudios Extremeños,* 6 (1950), págs. 114-115.
— y M. WILSON, Edward, «*Auto de la confusión de San José,* suprimido en 1588 por la Inquisición», *Ábaco,* 4 (1973), págs. 8-53.
RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús, «Redes temáticas y horizonte de expectativas: observaciones sobre la terminación del *Auto de los Reyes Magos*», *Vox Romanica,* 48 (1989), págs. 147-152.
ROMANO, David, «Mims, joglars i ministrels jueus a la Corona d'Aragó (1352-1400)», en *Studia in honorem prof. M. de Riquer,* III, Barcelona, Quaderns Crema, 1988, págs. 133-150.
ROMEU I FIGUERAS, Josep, «La cançó popular nadalesca, font d'un misteri dramàtic de tècnica medieval», en J. Romeu i Figueras, *Poesia popular i literatura,* Barcelona, Curial, 1974, págs. 73-100.
ROSSICH, Albert *et al.* (eds.), *El teatre català dels origins al segle XVIII,* Kassel, Reichenberger, 2001.
RUBIN, Miri, *Corpus Christi: the Eucharistic in Late Medieval Culture,* Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
RUBIO GARCÍA, Luis, *La procesión del Corpus en el siglo XV en Murcia,* Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1987.
RUIZ MAYORDOMO, M.ª José, «Espectáculos de baile y danza: de la Edad Media al siglo XVIII», en A. Amorós y J. M. Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España,* Madrid, Castalia, 1999, págs. 273-318.
SALVADOR MARTÍNEZ, H., «*El Viejo, el Amor y la Hermosa* y la aparición del tema del desengaño en el teatro castellano primitivo», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* 4 (1980), págs. 311-327.
— «*El Viejo, el Amor y la Hermosa:* a los umbrales del teatro profano en Castilla», *Anuario de Letras,* 27 (1989), págs. 127-190.
SÁNCHEZ HERRERO, José, *La diócesis del Reino de León: siglos XIV-XV,* León, Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro», 1978.
SÁNCHEZ PRIETO-BORJA, Pedro, «¿Rimas anómalas en el *Auto de los Reyes Magos?*», *Revista de Literatura Medieval,* 16 (2004), págs. 149-219.

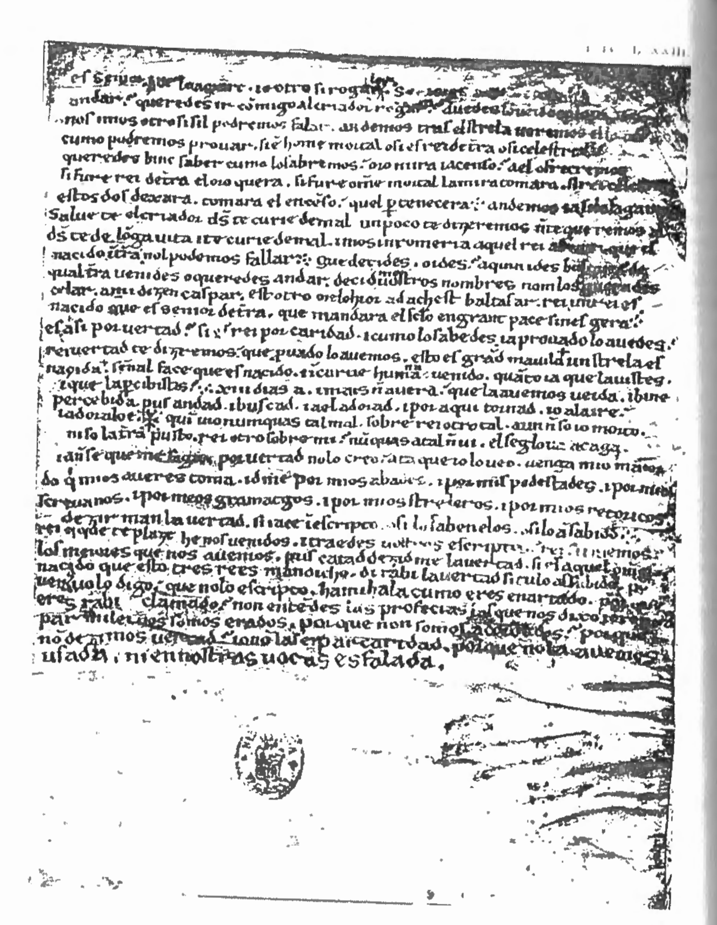
SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca, *Teatralidad y textualidad en el «Arcipreste de Talavera»,* Londres, Queen Mary, 2003.
SANTOS DEULOFEU, E., «Un ejemplo de interpretación de los géneros en la primera mitad del XVI: la poesía "dramática o activa" de Rodrigo de Reinosa», *Criticón,* 30 (1985), págs. 255-276.
SCHOLBERG, Kenneth R., *Introducción a la poesía de Gómez Manrique,* Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1984.
SENABRE, Ricardo, «Observaciones sobre el texto del *Auto de los Reyes Magos*», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach,* I, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1976, págs. 417-432.
SEPET, Marius, *Origines catholiques du théâtre moderne: les drames liturgiques et les jeux scolaires; les mystères; les origines de la comédie au Moyen Âge; la Renaissance,* París, L. Lethielleux, 1901 (reimp. Ginebra, Slatkine, 1975).
SEVERIN, Dorothy S., «Cota, his imitator, and *La Celestina:* the evidence re-examined», *Celestinesca,* 4 (1980), págs. 3-8.
«La *Passión trobada* de Diego de San Pedro y sus relaciones con el drama medieval de la Pasión», *Anuario de Estudios Medievales,* 1 (1964), págs. 451-470.
SHERGOLD, N. D., *A History of the Spanish Stage in Spain from Mediaeval Times until the End of the Seventeenth Century,* Oxford, Clarendon Press, 1967.
SIEBER, Harry, «Dramatic symmetry in Gómez Manrique's *La representación del Nacimiento de Nuestro Señor*», *Hispanic Review,* 33 (1965), págs. 118-135.
SIRERA, Josep Lluís, «El teatro medieval valenciano», en J. Oleza *et al.,* *Teatros y prácticas escénicas,* I: *El Quinientos valenciano,* Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, págs. 87-107.
— «Una *Quexa ante el dios de amor...* del Comendador Escrivá, como ejemplo posible de los autos de amores», en *Literatura hispánica: Reyes Católicos y Descubrimiento: actas del Congreso Internacional sobre Literatura Hispánica en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento,* Barcelona, PPU, 1989, págs. 259-269.
— «Sobre la estructura dramática del teatro medieval: el caso de *El auto de la huida a Egipto*», en *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987,* II, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1992, págs. 837-855.
— «Diálogos de Cancionero y teatralidad», en R. Beltrán *et al.* (eds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la Literatura del Siglo XV,* Valencia, Universidad, 1992, págs. 351-363.
— «La construcción del *Auto de la Pasión* y el teatro medieval castellano», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval,* II, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV/Universidad de Salamanca, 1994, págs. 1011-1019.

SITO ALBA, Manuel, «La teatralità seconda e la struttura radiale nel teatro religioso spagnolo del medioevo: la *Representación de los Reyes Magos»*, en *Le laudi drammatiche umbre delle origini, Atti del V Convegno Internazionale del Centro di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale*, Viterbo, Union Printing, 1981, págs. 253-277.
SNYDER, Hope Maxwel, «Triumphs and pageants at the aragonese court in Naples», *Atalaya*, 7 (1996), págs. 41-62.
SOLA-SOLÉ, José M.ª, «El *Auto de los Reyes Magos:* ¿impacto gascón o mozárabe?», *Romance Philology*, 29 (1975-1976), págs. 20-27.
SOLDEVILLA, I., «Para aclarar la controversia en torno al llamado *Auto de los Reyes Magos»*, en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, II, Madrid, Gredos, 1985, págs. 475-481.
STERN, Charlotte, «Fray Íñigo de Mendoza and medieval dramatic ritual», *Hispanic Review*, 33 (1965), págs. 197-245.
— «The early Spanish drama: from medieval ritual to Renaissance art», *Renaissance Drama*, New Series, 6 (1973), págs. 177-201.
— *The Medieval Theater in Castile*, Binghamton, State University of New York, 1996.
— «The medieval theater: replacing the darwinian model», *La Corónica*, 24 (1996), págs. 166-178.
— «Recovering the medieval theater of Spain (and Europe): the islamic Evidence», *La Corónica*, 27 (1999), págs. 119-153.
STURDEVANT, Winifred, *The Misterio de los Reyes Magos: its Position in the Development of the Mediaeval Legend of the Three Kings*, Baltimore (Maryland), The Johns Hopkins Press/París, Les Presses Universitaires de France, 1927 (Nueva York/Londres, Johnson Reprint Corporation, 1973).
SURTZ, Ronald E., *The Birth of a Theater: Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Enzina to Lope de Vega*, Princeton, Princeton University/Madrid, Castalia, 1979.
— (ed.), *Teatro medieval castellano*, Madrid, Taurus, 1983a.
— «El teatro en la Edad Media», en José M.ª Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1983b, págs. 61-154.
— «The "Franciscan connection" in the early castilian theater», *Bulletin of the Comediantes*, 35, 2 (1983c), págs. 141-152.
— (ed.), *Teatro castellano de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1992.
— «The entry of Ferdinand the Catholic into Valladolid in 1509», *European Medieval Drama*, 6 (2002).
TAYLOR, Barry, «Cota, poet of the desert: hermits and scorpions in the *Diálogo del Amor y un Viejo»*, en Ian Macpherson y Ralph Penny (eds.), *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Woodbridge, 1977, págs. 457-468.

La teatralidad medieval y su supervivencia: Actas del Seminario celebrado con motivo del III Fetival d'Elx de Teatre i Música Medieval, Elche, Ajuntament d'Elx, 1998.
TEJADA Y RAMIRO, Juan, *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América*, V, Madrid, 1855, págs. 24-25.
TORROJA MENÉNDEZ, Carmen y RIVAS PALÁ, María, *Teatro en Toledo en el siglo XV: «Auto de la Pasión» de Alonso del Campo*, Madrid, Real Academia Española, 1977.
TRAPERO, Maximiano, *La pastorada leonesa: una pervivencia del teatro medieval*, Madrid, Seminario de Musicología, 1982.
TURÓ, Josep Lluís (ed.), *Estudios sobre el teatro medieval*, Valencia, Universidad, 2008.
TYDEMAN, William, *The Theatre in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
URÍA, Isabel, «Fuentes básicas y fuentes secundarias en la composición del *Auto de la huida a Egipto»*, *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001*, III, Noia, Toxosoutos/Universidade da Coruña, 2005, págs. 199-224.
VAREY, John E., «A note on the councils of the Church and early dramatic spectacles in Spain», en A. Deyermond (ed.), *Medieval Hispanic Studies presented to Rita Hamilton*, Londres, Tamesis, 1976, págs. 241-244.
— «Del *entrames* al *entremés»*, en L. Quirante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, Alicante, Diputación de Alicante, 1992, págs. 65-79.
VICENTE, Arie, *«Auto de los Reyes Magos:* cultura y teatralidad», *Anuario Medieval*, 3 (1991), 249-263.
VIDAL GONZÁLEZ, Francisco (ed.), *Gómez Manrique: Cancionero*, Madrid, Cátedra, 2003.
VILA, P. y BRUGET, M., *Festes públiques i teatre a Girona: segles XIV-XVIII (notícies i documents)*, Girona, Ajuntament, 1983.
VIÑES, Hortensia, «El *Auto de los Reyes Magos* desde el punto de vista de la significación», *Príncipe de Viana*, 38 (1977), págs. 493-504.
— «Técnica teatral para el *Auto de los Reyes Magos»*, en M. Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, EDI-6, 1981, págs. 261-277.
WALSH, John K. y DEYERMOND, Alan, «Enrique de Villena como poeta y dramaturgo: bosquejo de una polémica frustrada», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 28 (1979), págs. 57-85.
WARDROPPER, Bruce W., «The dramatic texture of the *Auto de los Reyes Magos»*, *Modern Language Notes*, 70 (1955), págs. 46-50.
WEISS, Julian, *«The Auto de los Reyes Magos* and the Book of Jeremiah», *La Corónica*, 9 (1981), págs. 128-131.

WICKHAM, Glynne, *The Medieval Theatre*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1974.
WUNSTER, Monica von, «Le *coplas* di Puertocarrero e la smitizzazione del codice cortese», en *Scrittori «contro»: modelli in discussione nelle letterature iberiche. Atti del Convegno di Roma (15-16 marzo 1995)*, Roma, Bulzoni, 1997, págs. 31-40.
YOUNG, Karl, *The Drama of Medieval Church*, Oxford, Clarendon Press, 1967 [1933], 2 vols.
ZIMIC, Stanislav, «El teatro religioso de Gómez Manrique (1412-1491)», *Boletín de la Real Academia Española*, 57 (1977), págs. 353-400.

Teatro medieval



Ms. del *Auto de los Reyes Magos*. Fol. 68r.

1

*Auto de los Reyes Magos**

---

* Se halla copiado en las dos últimas hojas de un códice en pergamino que hoy se custodia en la Biblioteca Nacional de España (sign.: Vit./5-9). Al frente, el códice lleva la siguiente indicación sobre su contenido: «Hoc continet Canticа canticorum et Lamentationes Ieremias». Al final del códice, ocupando el medio folio inferior del 67v y casi todo el 68r (queda en blanco aproximadamente el último cuarto del folio), está transcrito el texto del *Auto*. Éste aparece copiado a renglón seguido, como si fuera prosa, y acompañado de diferentes signos gráficos (combinaciones de cruces y puntos) para indicar, unas veces, separación de versos (un punto) y, otras, cambio de intervención de personaje (una cruz de puntos) o cambio de escena y situación (una cruz más adornada). No hay ningún otro tipo de indicación escénica, didascalia ni nombre de personajes en el diálogo (sólo al final del texto, en línea vertical y al filo del borde derecho del folio, pueden leerse escritos los nombres: «Caspar. Baltasar. Melchior»). Tampoco existe título ni encabezamiento alguno, aunque hay raspadas cuatro líneas iniciales, que, según hacen suponer sus residuos, estarían escritas en letra de cuerpo más pequeño que la del texto del *Auto*, pero semejante a la de la parte latina del códice. La línea en la que están transcritos los vv. 54-55 apenas se deja leer, debido a que en ese lugar fue guillotinado el filo del pergamino. El códice procede de la catedral de Toledo, de cuyos fondos formaba parte desde muy antiguo, posiblemente desde el mismo siglo XII.

En la presente edición, respeto la grafía del manuscrito, aunque introduzco algunas modificaciones que creo que no afectan a la lengua del texto y, sin embargo, facilitan su lectura: hago *v* la *u* con valor consonántico, uso *y* por *i* en la conjunción copulativa y cuando tiene valor semiconsonántico, *j* por *i* en *jugará*, restauro los diptongos *ue, uo, ie,* hago *qu* la grafía *ch, ñ* la grafía *ni* o *nn, ll* la *l,* suprimo la *-t* final como desinencia verbal, añado *e* ante *s* líquida. Por esas mismas razones, la acentuación, la puntuación, la separación de palabras y el empleo de mayúsculas trato de ajustarlos al uso actual.

Atendiendo a las indicaciones de sus signos gráficos, transcribo el texto verso a verso y marco con doble espacio las pausas en el parlamento de los personajes, así como los cambios de escena. Restituyo en cada lugar el nombre de los interlocutores.

GASPAR

¡Dios criador, quál maravilla!
No sé quál es aquesta estrella.
Agora primas la é veída,
poco tiempo á que es nacida.
¿Nacido es el Criador,
que es de las gentes señor?
Non es verdad, non sé qué digo;
todo esto non vale uno figo.

---

1 dios] *el manuscrito utiliza siempre la abreviatura* ds, *que puede interpretarse* deus *o* dios 6 de la] *error evidente que hay que corregir, como han venido haciendo todos los editores modernos desde R. Menéndez Pidal (1900)* 7 non] *para el adverbio de negación el texto utiliza habitualmente la abreviatura* ñ, *pero también la forma* no (vv. 2, 78, 115 y 137)

3 *primas:* 'por primera vez', locución adverbial; *la e ueida:* presenta concordancia del participio con el objeto directo, como era habitual en la lengua antigua, 'la he visto'.

4 Sobre la peculiar transcripción de los diptongos en el *Auto,* la tesis más comúnmente aceptada, propuesta por R. Menéndez Pidal (1976, págs. 144-145) y defendida por R. Lapesa (1967), es la que advierte en el texto una sistemática inhabilidad ante el fenómeno, puesto que ante la fluctuación fonética de los diptongos surgidos de *Ĕ* y *Ŏ* latinas que presentaba el castellano primitivo, el copista dudaría sobre la forma de representarlos y se decidiría a transcribir uno solo de sus elementos, casi siempre el primero y más permanente, la vocal cerrada *i* o *u*. Para Sola-Solé (1975-1976), esa característica del texto se debería a influjo mozárabe y no a inhabilidad de copista. Molho (1988), que más que imperfección advierte un absoluto rechazo por parte del escriba a transcribir cualquier notación digráfica o diptongal, lo achaca a adstrato árabe, lengua que también rechaza el diptongo escrito, lo que igualmente es observable en documentos mozárabes toledanos del siglo XII.

8 *non vale uno figo:* 'no vale un higo, no vale nada', es expresión bien conocida en la literatura de la época.

Otra nocte me lo cataré;
si es vertad, biene lo sabré.

¿Biene es vertad lo que yo digo?
En todo, en todo lo prohío.
¿Non puode seer otra señal?
Aquesto es y non es ál.
Nacido es Dios, por ver, de fembra,
in aquest mes de december.
Allá iré, o que fuere, aoralo é,
por Dios de todos lo terné.

---

10 biene] bine *en el ms.* // sabré] *a continuación de la palabra hay cuatro puntos en forma de cruz, que pueden indicar cambio de personaje o, como aquí, una pausa o cambio en el discurso del propio personaje que está hablando. En la presente edición, marcamos siempre tal cambio con doble separación interlineal* 13 puode] pudet *en el ms.* 16 aquest] achest *en el ms.* 17 iré] *a continuación hay un punto, que indicaría separación de verso, pero que aquí hemos de interpretar como erróneo* 18 terné] *a continuación hay una cruz adornada y rodeada de cuatro puntos, que quiere indicar cambio de escena y de personaje. En nuestra edición, marcamos tal cambio con triple separación interlineal*

9 *nocte:* puede tratarse de un latinismo gráfico (también vemos empleado *noches,* v. 27); como vamos advirtiendo, latinismos gráficos no son infrecuentes en el texto: *december* (v. 16), la preposición *in* (vv. 16, 78, 95), *vita* (v. 76); *cataré:* 'observaré, examinaré, trataré de ver'.

10 *vertad:* formación semiculta normal en la lengua antigua, alterna en el texto con *verdad* (v. 7); *biene:* 'bien', todavía con conservación de la *-e* final y la transcripción diptongal característica del *Auto.*

12 *prohío:* 'fío, pro-fío (con prefijo intensificador), insisto'.

13 *pudet* en el ms.: posiblemente también mala transcripción del diptongo (tal vez *puodet),* y conservación aún de la desinencia latina de tercera persona.

15 *por ver:* 'por vero, por veras', 'por verdad, en verdad'; quizá, como supone A. Deyermond (1989, pág. 188) encierre un juego de palabras entre *ver* (vista) y [*vero*], *verdad.*

16 *achest* en el ms.: con apócope de *-e* final, tal vez por influjo franco; en el *Auto,* en una más de sus vacilaciones lingüísticas, ocurre tanto la conservación de la vocal final donde luego se ha perdido *(bine, pace)* como esta pérdida extrema en fecha temprana; *december:* latinismo gráfico que parece encubrir una pronunciación 'decembre' o 'deciembre'; si no se trata de un final deturpado, la rima con *fembra* del verso anterior podría explicarse por la procedencia gascona del autor, lengua en la que se neutralizan y equiparan las finales átonas *-a* y *-e* (R. Lapesa, 1967, pág. 42).

17 *o:* 'donde'; *aoralo:* 'adorarlo', variante semipopular que en el texto alterna con *adorar* (v. 77).

BALTASAR Esta estrella non sé dond viene,
quién la trae o quién la tiene.
¿Por qué es aquesta señal?
En mos días ni vi atal.
Certas nacido es en tierra
aquel qui en pace y en guerra
señor á a seer da oriente
de todos hata in occidente.
Por tres noches me lo veré
y más de vero lo sabré.

¿En todo, en todo es nacido?
Non sé si algo é veído.
Iré lo aoraré,
y pregaré y rogaré.

MELCHIOR ¡Val Criador! Atal facienda
fu nunquas alguandre fallada

---

22 ni] *en el ms. no se lee bien (en realidad,* onui atal), *son tres trazos verticales, que Menéndez Pidal (1900) interpreta* [no], *pero puede leerse* ni 23 tirra] *el ms. utiliza siempre la abreviatura* tr̃a, *que puede interpretarse* tirra *o* terra *(seguimos siempre la interpretación de Menéndez Pidal)* 24 guera] *en el ms. (en v. 85:* gera) 28 sabré] *a continuación hay cuatro puntos en cruz, que aquí parecen indicar una pausa en el parlamento del personaje que habla* 32 rogaré] *añadida posteriormente por el copista —que la olvidaba— y superpuesta sobre la* -e, *va una cruz rodeada de cuatro puntos, que aquí indica cambio de personaje*

22 *mos:* mozarabismo toledano (R. Lapesa, 1985, pág. 141), en el texto alterna con el posesivo castellano *mio, mios* (v. 122, *meos,* latinismo); *atal:* con *a-* proclítica, como es frecuente en la lengua antigua.

23 *certas:* 'ciertamente', posiblemente introducido por influjo de habla franca (fr. *certes,* occitano y cat. ant. *certes)* (R. Lapesa, 1985, pág. 147).

25 *da:* 'desde', formado desde el latín *de ab,* y con el mismo sentido que en italiano y en occitano antiguo, aquí es el antónimo de *hata* (R. Lapesa, 1985, pág. 147).

26 *hata:* 'hasta', del árabe *hatta.*

34 *nunquas:* 'nunca', con la grafía latinizante *qu-,* habitual en la lengua medieval, y la terminación adverbial en *-s; alguandre:* 'jamás', del latín *aliquando,* ya documentado en las *Glosas silenses* y en el *Cantar de Mio Cid.*

o en escriptura trubada.
Tal estrella non es in cielo,
desto so yo bono estrellero;
biene lo veo sines escarno
que uno omne es nacido de carne
que es señor de todo el mundo,
así cuemo el cielo es redondo
de todas gentes señor será
y todo seglo jugará.
¿Es? ¿Non es?
Cudo que verdad es.
Veer lo é otra vegada
si es vertad o si es nada.

---

37 bono] *borrosas en el ms. la primera y última letras* 39 omne] *en la transcripción de este sustantivo el ms. siempre utiliza la abreviatura* oñe *(vv. 39, 70 y 133), sólo en una ocasión* home *(v. 65)* 40 que es señor] *«El copista había puesto* que senior; *luego añadió una* e *sobre la* u *y una* s *después de* que» *(Menéndez Pidal, 1900)* 43 todo] *el ms. presenta raspada una* -s *final que originariamente había transcrito por error el copista* 47 nada] *a continuación hay una cruz con un solo punto debajo, que, como en el caso de los cuatro puntos en cruz, también debe indicar pausa en el parlamento del personaje que habla*

35 *trubada:* 'trovada, hallada', con cierre de la vocal átona, característico del mozárabe toledano pero también muy extendido en el castellano de la época (R. Lapesa, 1985, pág. 141).

38 *sines:* 'sin', forma preposicional (también en v. 85) bien documentada en el mozárabe toledano del siglo XII, aunque en aragonés perduró hasta el siglo XV (R. Lapesa, 1985, pág. 141); de todos modos, está muy documentada en la lengua antigua: *Cid, Tres reis d'Orient, Vida de San Millán, Apolonio,* etc.; *escarno:* interpretación del copista de una forma originaria *escarne* ('escarnio'), debida a la procedencia gascona o catalana del autor, la cual le permite la rima con *carne* del v. 39 (en ninguna de las dos palabras, en la lengua del autor originario, sonaría la vocal final: 'escarn', 'carn') (R. Lapesa, 1967).

39 *carne:* con el sentido bíblico de 'cuerpo, parte material del hombre', como en v. 95 (O. García de la Fuente, 1980).

40 *mundo:* en rima con *redondo,* debida seguramente al origen gascón o catalán del autor (R. Lapesa, 1967, pág. 42).

45 *cudo:* 'cuido, pienso', derivado del latín *cogitare;* la forma monoptongada, con absorción de la *-i-* por la *-ú-* acentuada, hubo de existir en el castellano antiguo.

46 *vegada:* 'vez', del latín *vicata,* muy usual en el castellano medieval.

47 *si es nada:* 'si no es nada'; en el español medieval no era necesario añadir el adverbio de negación.

Nacido es el Criador
de todas las gentes mayor;
biene lo veo que es verdad,
iré allá, par caridad.

CASPAR — Dios vos salve, señor. ¿Sodes vos
[estrellero?
Dezidme la vertad, de vos sabelo quiero.
¿Vedes tal maravilla?
Nacida es una estrella.

BALTASAR — Nacido es el Criador,
que de las gentes es señor.

CASPAR — Iré, lo aoraré.

BALTASAR — Yo otrosí rogar lo é.

MELCHIOR — Señores, ¿a quál tierra, o queredes andar?
¿Queredes ir conmigo al Criador rogar?
¿Avedeslo veído? Yo lo vo aorar.

---

50 ueo que es verdad] *son muy borrosas estas palabras en el ms., ya que en ese lugar está raspado el pergamino; aceptamos la lección de Menéndez Pidal (1900)* 51 caridad] *a continuación hay una cruz adornada y rodeada de cuatro puntos, que indica cambio de personaje y escena (como en v. 18)* 52 *Muy borrosas en el ms. la última palabra de este verso y la primera de siguiente:* strelero *y* dezidme, *que sí pudo leer Menéndez Pidal (1900)* 53 *A continuación de* uertad *hay una prolongada raspadura debida a que el copista había repetido* sodes uos strelero 54 *El corte del filo del pergamino para su encuadernación se llevó este verso y el comienzo del siguiente, que Menéndez Pidal restauró por conjetura como aquí transcribimos* 59 *Tras la última palabra del verso hay una cruz rodeada de puntos, que indica cambio de personaje y escena* 60 a qual tirra o queredes] *casi todo el verso está muy borroso en el manuscrito; aceptamos la lección de Menéndez Pidal, que pudo ayudarse del reactivo* 62 uo aorar] *ilegibles estas dos últimas palabras del verso, restauradas por Menéndez Pidal con ayuda del reactivo*

49 *de todas las gentes mayor:* es una forma de comparativo con la preposición *de.*

51 *par:* de la preposición latina *per,* en francés *par,* leonés *per,* castellano *por* con cruce de latín *pro;* en el castellano medieval es un galicismo señorial y eclesiástico y se usaba sobre todo en fórmulas de juramento; *par caridad:* repetida en v. 87 y v. 145, es ya una frase hecha y estereotipada, alejada del sentido bíblico originario de la palabra (O. García de la Fuente, 1980).

58 *aoraré:* 'adoraré', variante semipopular de la lengua arcaica.

Baltasar Nos imos otrosí, sil' podremos fallar.
Melchior Andemos tras el estrella, veremos el logar.
Caspar ¿Cuémo podremos provar si es homne mortal
o si es rey de tierra o si celestrial?
Melchior ¿Queredes biene saber cúmo lo sabremos?
Oro, mirra y acenso a él ofrecremos.
Si fuere rey de tierra, el oro querrá;
si fuere omne mortal, la mirra tomará;
si rey celestrial, estos dos dexará,
tomará el encenso quel' pertenecerá.
Caspar y Balt. Andemos y así lo fagamos.

Caspar Sálvete el Criador, Dios te curie de mal:
un poco te dizeremos, non te queremos ál.
Baltasar Dios te dé longa vita y te curie de mal.

---

64 logar] *ilegible esta última palabra, restaurada por Menéndez Pidal con ayuda del reactivo* 72 pertenecerá] *a continuación va una cruz formada por cinco puntos (cinco puntos en forma de cruz), que indicaría cambio de interlocutores*

65 *cúmo:* por *cuémo* y mala transcripción del diptongo; en la Edad Media alternan las formas *cómo, cuémo* (del latín *quomodo),* el acento de la forma interrogativa permite conservar más tiempo la *-u-,* de manera que la forma con diptongo no desaparecerá hasta el siglo XIII.

68 *acenso:* 'incienso', que alterna con *encenso* (v. 72), las dos variantes conocidas en el castellano medieval, la primera más rara, derivada del latín *accendere* y la segunda de *incendere,* más habitual; *ofrecremos:* 'ofreceremos', forma etimológica con pérdida normal de la vocal átona.

74 *te curie:* 'te guarde, te cuide', de un antiguo *curiar,* usado también en el *Cantar de Mio Cid* o en el *Libro de Alexandre.*

75 *dizeremos:* 'diremos', que en el texto alterna con *dizremos* (v. 90), formas ambas del futuro, en un caso con mantenimiento aún de la vocal protónica del infinitivo y en otro ya con pérdida de la misma vocal.

76 *longa:* 'larga', latinismo.

Melchior Imos in romería aquel rey adorar,
que es nacido in tierra, nol' podemos fallar.
Herodes ¿Qué decides? ¿Ó ides? ¿A quién ides buscar?
¿De quál tierra venides? ¿Ó queredes andar?
Decidme vostros nombres, nom' los querades celar.
Caspar A mí dizen Caspar,
estotro Melchior, ad aquest Baltasar.
Baltasar Rey, un rey es nacido que es señor de tierra,
que mandará el seclo en grant pace sines guerra.
Herodes ¿Es así, por vertad?
Melchior Sí, rey, por caridad.
Herodes ¿Y cúmo lo sabedes?
¿Ya provado lo avedes?
Melchior Rey, vertad te dizremos,
que provado lo avemos.
Herodes ¡Esto es grand maravilla!
Caspar Un estrella es nacida.
Melchior Señal face que es nacido
y in carne humana venido.

---

78 fallar] *siguen cinco puntos en cruz, que señalan la intervención de un nuevo personaje* 81 me] *superpuesto entre* decid *y* vostros 85 guerra] gera *en el ms., a continuación van cuatro puntos en cruz, que aquí indicarían la intervención de un nuevo personaje* 92 marauila] mauila *en el ms., haplografía; tras esta palabra va superpuesta una pequeña cruz, que indicaría cambio de interlocutor* 93 nacida] *a continuación y superpuesta, la pequeña cruz de cambio de interlocutor* 95 humana] *superpuesta la sílaba* na

77 *imos:* 'vamos', en el texto todavía persisten las formas del presente de indicativo del verbo latino *ire* que, sin embargo, muy pronto fueron sustituidas en castellano por las del verbo *vado; romería:* 'peregrinación'.

83 *ad:* es la preposición *a,* cuya variante *ad* podía usarse en la época ante palabra que comenzara por vocal.

85 *seclo:* 'siglo', forma semiculta, quizá mozárabe, que alterna con *seglo* (v. 113).

HERODES ¿Quánto í á que la vistes
y que la percibistis?
MELCHIOR Tredze días á,
y mais non averá,
que la avemos veida
y biene percebida.
HERODES Pues andad y buscad,
y a él adorad
y por aquí tornad.
Yo allá iré
y adoralo é.

HERODES ¿Quién vio numquas tal mal?
¡Sobre rey otro tal!
¡Aún non só yo muorto
ni so la tierra puosto!
¿Rey otro sobre mí?
Numquas atal non vi.
El seglo va a çaga,
ya non sé qué me faga.
Por vertad no lo creo
ata que yo lo veo.

---

97 percibistis] *a continuación, cinco puntos en cruz, que indican cambio de personaje* 98 tredze] XIII *en el manuscrito, que Menéndez Pidal interpreta* tredze 106 y adoralo é] *a continuación, una cruz adornada, indicación de cambio de escena y situación (aquí abre el monólogo de Herodes)* 109 muerto] morto *en el ms.* 110 puesto] pusto *en el ms.* 113 çaga] caga *en el manuscrito*

96 *í á:* 'hay, hace', es la forma impersonal del verbo *aver,* que se formaba habitualmente combinándola con el adverbio *y, í* 'allí'.

110 *puosto: pusto* del ms. es una mala transcripción del diptongo, lo mismo que *morto (muorto)* del verso anterior.

113 *el seglo va a çaga:* 'el mundo anda revuelto, va al revés', 'va hacia atrás' (D. Hook y A. Deyermond, 1983 [1985]). G. Hilty, 1981, cree que debe leerse *a caca,* con el sentido de 'decaer, desmoronarse'

Venga mio mayordoma,
qui mios averes toma.

Idme por mios abades
y por mis podestades
y por mios escrivanos
y por meos gramatgos
y por mios estrelleros
y por mios retóricos:
dezirm'an la vertad, si yace in escripto
o si lo saben ellos o si lo an sabido.

RABÍ 1.° Rey, ¿qué te plaze? He nos venidos.
HERODES ¿Í traedes vostros escriptos?
RABÍ 1.° Rei, sí traemos,
los mejores que nos avemos.
HERODES Pues catad,
dezidme la vertad
si es aquel omne nacido,
que esto tres rees m'an dicho.
Di, rabí, la vertad, si tú lo as sabido.

---

117 mayordoma] maiordo *en el manuscrito* (maior *termina línea,* do *comienza la siguiente), que Menéndez Pidal interpreta por conjetura:* maiordoma 125 vertad] *a continuación hay un punto, que habitualmente indica separación de verso* 126 ellos] *a continuación, punto de separación de verso* // sabido] *a continuación van cuatro puntos en cruz, que aquí indica la intervención de un nuevo interlocutor*

117 *maiordo* en el ms., que Menéndez Pidal reconstruyó *maiordo[ma],* aceptado por los editores posteriores. Se trataría también de una forma debida a la procedencia gascona del autor, posiblemente *majordome,* que el copista no transcribe bien y que, por la neutralización de *-a* y *-e* finales, podía rimar con *toma* del verso siguiente (R. Lapesa, 1967).

120 *podestades:* 'potestades', forma semipopular; dignidad a cuyo cargo corría el gobierno en un determinado territorio, posiblemente en la época equiparada o de rango algo inferior a conde *(Cantar de Mio Cid,* 1180).

122 *gramatgos:* por *gramátigos* o *gramáticos,* que rimaría con *retóricos.*

134 *rees:* 'reyes', variante arcaica de *reys,* que era la forma más extendida en la lengua antigua.

RABÍ 1.° Por veras vo lo digo
que no lo fallo escripto.
RABÍ 2.° ¡Hamihala, cúmo eres enartado!
¿Por qué eres rabí clamado?
Non entendes las profecías,
las que nos dixo Jeremías.
¡Par mi ley, nos somos errados!
¿Por qué non somos acordados?
¿Por qué non dezimos vertad?
RABÍ 1.° Yo non la sé, par caridad.
RABÍ 2.° Porque no la avemos usada
ni en nostras vocas es fallada.

---

136 por] *no se advierte en el manuscrito la* r *de esta palabra //* veras] *el copista habría escrito en principio* uer, *pero luego añadió una* -a- *y superpuso una* -s 137 que no lo fallo escripto] que nolo escripto *en el manuscrito, Menéndez Pidal supone omitida la forma verbal* fallo 138 *No hay ningún signo que indique cambio de personaje, pero parece claro que hay un segundo rabí que dialoga con el primero (Menéndez Pidal, 1900, pág. 462). La presencia de un tercer rabí, que pronunciaría los vv. 142-144, propone, sin grandes argumentos, Vicente (1991)*

138 *hamihala:* 'alabado sea Dios, loado sea Dios', exclamación árabe; *enartado:* 'engañado, hechizado, metido en malas artes', derivado de *arte*.

139 *clamado:* la conservación del grupo consonántico latino en posición inicial es propia del mozárabe toledano y, por tanto, un mozarabismo del texto (R. Lapesa, 1985).

147 *Nota sobre la distribución del diálogo y los personajes:* la distribución del parlamento de los personajes ha venido siendo una de las cuestiones más opinables en el estudio del *Auto* y ha dado pie a numerosas interpretaciones. En este aspecto, fue de gran importancia el estudio de R. Senabre, 1976, que modificaba sustancialmente la distribución de los parlamentos en la edición de Menéndez Pidal. Posteriormente J. M. Cacho Blecua, 1995, basándose en el estudio de distintas fuentes iconográficas y literarias, ha propuesto algunos cambios en esa distribución (fundamentalmente, el cambio de nombres entre Caspar y Melchior). Por nuestra parte consideramos que aún cabe introducir algún matiz en esta cadena de opiniones, atendiendo a la organización interna del texto y a su sistema de signos gráficos:

En la primera escena, la distribución de los parlamentos parece clara y casi todo el mundo está de acuerdo. Son tres monólogos que corresponden sucesivamente a Caspar, Baltasar y Melchior (Melchior, Baltasar, Caspar, en la propuesta de Cacho Blecua), que es el orden con que aparecen enumerados al final del manuscrito. Hay que advertir que cada monólogo tiene dos partes, la segunda de las cuales va introducida por un signo (una cruz de cuatro puntos,

una cruz con punto abajo) que indica una pausa para marcar el paso del tiempo (el primero una noche, el segundo tres noches y el tercero un tiempo indeterminado, «otra vegada») de una segunda contemplación de la estrella para cerciorarse mejor.

En la segunda escena ya no sabemos bien quiénes hablan. Menéndez Pidal creía que iniciaba el diálogo Caspar dirigiéndose a Baltasar. Senabre opinaba que se dirigía Baltasar a Melchior. Están conformes en que a partir del v. 60 es Melchior el que habla. Nosotros entendemos que quien pregunta debe ser Caspar, que había iniciado la obra, que había advertido primero el nacimiento de una estrella (en el v. 4, que ahora repite en el v. 55), a quien ese hecho había resultado igualmente milagroso, maravilla (v. 1 como v. 54), y que ahora reitera su promesa de ir adorar al recién nacido (v. 17 y v. 58). En consecuencia, los vv. 54-55 creemos que, como transcribió Menéndez Pidal, están bien en boca de Caspar, y no parece necesario suponer que el 54 lo diga Baltasar y el 55 de nuevo Caspar. Quien responde debe ser Baltasar, que en los vv. 56-57 viene a repetir lo mantenido en los vv. 23-27, esto es, que ha nacido el señor de todas las gentes (Menéndez Pidal pone todavía en boca de Baltasar el v. 58, mientras que Caspar respondería el v. 59; sin embargo, resulta más ágil el diálogo individualizando cada uno de los versos).

En el v. 60 es seguro que hay cambio de personaje, pues lo indica la cruz rodeada de puntos al final del v. 59. Melchior debe entrar en escena ahora, dirigiéndose a los otros dos reyes. La pregunta de los vv. 65-66 es probable que quien la haga sea Caspar, el más inquieto e inquisitivo de los tres. La respuesta parece claro que debe darla Melchior, el estrellero.

En los vv. 74-78, que abren la escena ante Herodes, parece lo más lógico reproducir el orden habitual de los tres nombres: Caspar, Baltasar, Melchior.

Los vv. 79-85 son los que resultan de distribución más clara y evidente. Las preguntas naturalmente las hace Herodes. La respuesta la da con su propio nombre Caspar y los vv. 84-85 deben corresponder a «achest Baltasar» (recuerdan además conceptos y palabras de los vv. 23-24).

En el v. 86, Herodes parece dirigirse con su pregunta al tercero de los personajes, que todavía no ha hablado después de ser presentados con sus nombres. La respuesta del verso siguiente sería, pues, de este personaje, Melchior, que se trabaría en conversación con Herodes.

El v. 92, aunque ningún editor se lo ha atribuido, debe ser una exclamación admirativa de Herodes. A continuación interviene otro personaje con un solo verso, el v. 93 (va entre dos cruces que marcan cambio de personaje), que debe ser Caspar, pues repite la misma idea expresada en los vv. 2-4. La cruz con punto después de *nacida* indica que el v. 94 corre ya a cargo de otro personaje, que debe ser de nuevo Melchior, el experto estrellero. Lo mismo que los vv. 98-101.

2
Gómez Manrique
Obras dramáticas

Mas saberes señor dormiendo
que otros mucho velando
singular plazer e quando
vuestras obras vo leyendo
non vos fagais negligente
con vuestra palabra blanda
que bien sabe ya la gente
vuestra fama que tal anda

La razon esta bien clara
que por quanto Adan erro
al señor le convino
mostrar nos aca su cara
pero tal muerte sofrir
esto fue por el contrario
quel la quiso reçebir
con dolor estraordinario

La representaçion del naçimiento de nuestro señor a instançia de doña maria manrique vicaria en el monesterio de calabaçanos hermana suya

de gomez manrique

Lo que dise josepe sospechando de nuestra señora

O viejo desventurado
negra dicha fue la mia
en casar me con maria
por quien fuese desonrado
yo la veo bien preñada
no se de quien nin de quanto
disen que de spiritu santo
mas yo desto non se nada

Ms. de *Representaçión del Nasçimiento de Nuestro Señor.* Fol 125r.

REPRESENTAÇIÓN DEL NASÇIMIENTO DE NUESTRO SEÑOR*

La representaçión del Nasçimiento de Nuestro Señor, a instançia de doña María Manrique, vicaria en el monasterio de Calabaçanos, hermana suya. De Gómez Manrique.

Lo que dize Josepe, sospechando de Nuestra Señora

¡O viejo desventurado,
negra dicha fue la mía
en casarme con María,
por quien fuese desonrado!
Yo la veo bien preñada,
no sé de quién nin de quánto;

---

* Transmite el texto completo el *Cancionero de Gómez Manrique* de la Biblioteca de Palacio (Ms. 1250) [*MP3*], fols. 125-134. El *Cancionero de Gómez Manrique* de la Biblioteca Nacional de España (Ms. 7817) [*MN24*], fol. 40r-v, sólo ha conservado un fragmento de la pieza, del v. 129 al 170, con escasas variantes significativas. Baso mi edición en *MP3*, único testimonio completo, y corrijo las erratas evidentes. Hay también edición crítica y estudio textual de F. López Estrada, «*La representación del Nacimiento de Nuestro Señor,* de Gómez Manrique: estudio textual», *Segismundo,* 39-40 (1984), págs. 9-30.

(Rúbrica) monasterio] monestario *MP3*

2 *negra:* 'maldita, desgraciada', uso enfático de este adjetivo, muy frecuente en la lengua antigua.
5 *bien:* con valor intensificador del adjetivo al que precede.

dizen que d'Espíritu Santo,
mas yo desto non sé nada.

La oraçión que faze la Gloriosa

¡Mi solo Dios verdadero,
cuyo ser es inmovible,
a quien es todo posible,
fáçil e bien fazedero!

---

7 *d'Espíritu Santo:* omisión del artículo para ajustar el número de sílabas.

8 La escena con la que se abre nuestro texto, la de las dudas de José, ha sido considerada siempre como un acierto dramático de Gómez Manrique, y así es, en efecto. Pero conviene recordar que se trataba de una situación dramática muy popular y repetida en el teatro medieval europeo. En Inglaterra se encuentra en los ciclos de York, Townley, Chester y Coventry (E. K. Chambers, 1903, pág. 322). En Francia, en el *Mystère de la Passion* de Arnould Greban. En Italia, en la anónima *Passione* de Revello (aquí es Satán quien, mientras José duerme, le insinúa dudas sobre la castidad de María; José se lamenta de su suerte: «O Josepho, povero veggiarello, / che ferà tu, tristo poverello? / Dicia bene: Non voglio moglie, / per non patire tante amare doglie, / lasso, cattivo, che farò io d'ella?»; así lamentándose volverá a dormirse, Miguel acude a arrojar al tentador al infierno, mientras Gabriel descubre el misterio a José (A. D'Ancona, 1891, págs. 301 y ss.). También en el teatro catalán, en la *Consueta de la Nativitat* del códice Llabrés (J. Romeu i Figueras, 1974, págs. 37-100). En España, la censura contrarreformista no soportaría ya el tratamiento dramático de este comportamiento de José, como pone de manifiesto la prohibición del *Auto de la confusión de San José,* de Juan de Quirós (A. Rodríguez-Moñino y E. M. Wilson, 1973, págs. 8-53). El tema deriva del Evangelio de San Mateo, 1, 18-25 («Estando desposada María, su madre, con José, antes de que conviviesen, se halló haber concebido María del Espíritu Santo. José, su esposo, siendo justo, no quiso denunciarla y resolvió repudiarla en secreto. Mientras reflexionaba sobre esto, he aquí que se le apareció en sueños un ángel del Señor y le dijo: "José, hijo de David, no temas recibir en tu casa a María, tu esposa, pues lo concebido en ella es obra del Espíritu Santo...". Al despertar José de su sueño hizo como el ángel del Señor le había mandado, recibiendo en casa a su esposa...»), y se encuentra también en los evangelios apócrifos. En el *Protoevangelio de Santiago,* en efecto, José, ya viudo y casi anciano, recibe el encargo de los sacerdotes del templo de custodiar a María; cuando, al cabo de unos meses, al volver un día del trabajo la halla encinta, llora amargamente porque no ha sabido guardarla y teme que haya sido violada; no sabe qué hacer, si denunciarla o no; en sueños se le aparece un ángel del Señor que le explica todo. Por lo demás, parece que el culto a San José no estaba muy arraigado aún en el siglo xv, pues la fiesta del día 19 de marzo no se introdujo en el calendario romano hasta 1479.

Tú que sabes la pureza
de la mi virginidad,
alunbra la çeguedad
de Josep e su sinpleza.

El Ángel a Josepe

¡O viejo de munchos días;
en el seso, de muy pocos,
el prinçipal de los locos!
¿Tú no sabes que Isaías
dixo: «Virgen parirá»,
lo qual escrivió por esta
donzella gentil, onesta,
cuyo par nunca será?

La que representa a la Gloriosa quando le dieren el Niño

Adórote, rey del çielo,
verdadero Dios e onbre;
adoro tu santo nonbre,
mi salvaçión e consuelo.
Adórote, fijo e padre,
a quien sin dolor parí,
porque quesiste de mí
fazer de sierva tu madre.
Bien podré dezir aquí
aquel salmo glorioso
que dixe, fijo preçioso,
quando yo te conçebí:

---

17 *munchos:* con extensión de la nasalización inicial, forma bastante utilizada en la lengua antigua y hoy vulgar.

20 Se refiere a la famosa profecía del libro de Isaías, 7, 14: «(Propter hoc dabit Dominus ipse vobis signum:) Ecce virgo concipiet et pariet filium. Et vocabitur nomen eius Emmanuel.» Ya el drama litúrgico gustó de asociar las voces y la presencia de los Profetas a la fiesta del nacimiento de Cristo, y desde muy temprano creó la representación del *Ordo Prophetarum,* derivada del sermón pseudoagustiniano *Contra Iudaeos* (M. Sepet, 1901), donde con frecuencia era Isaías quien abría el desfile de voces proféticas (K. Young, 1967, págs. 123-171).

31 *quesiste:* 'quisiste', vacilación del timbre vocálico en la vocal átona.

34 *salmo:* se refiere al cántico del *Magnificat,* que está inspirado en los salmos de David.

Magnificat

que mi ánima engrandeçe
a ti, mi solo Señor,
y en ti, mi Salvador,
mi spíritu floreçe.
  Mas este mi gran plazer
en dolor será tornado,
pues tú eres enbiado
para muerte padeçer
por salvar los pecadores,
en la qual yo pasaré,
non menguándome la fe,
inumerables dolores.
  Pero, mi preçioso prez,
fijo mío muy querido,
dame tu claro sentido
para tratar tu niñez
con devida reverençia,
e para que tu pasión
mi femenil coraçón
sufra con mucha paçiençia.

La denunçiaçión del Ángel a los pastores

  Yo vos denunçio, pastores,
qu'en Bellén es oy naçido
el Señor de los señores,
sin pecado conçebido.
E por que non lo dudedes,

37 *Magnificat:* es Lucas, 1, 46-55, quien da cuenta de este cántico de la Virgen en la visitación a su prima Isabel: «Magnificat anima mea Dominum, / et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo...». Es de notar cómo Manrique, buscando tal vez una mayor efectividad teatral y ampliando el papel del personaje de María, mezcla dos situaciones evangélicas distintas y traslada pasajes de la Visitación a la Salutación del ángel. De igual modo, en las dos estrofas siguientes incluirá, como ha apreciado A. Deyermond, 1992, pág. 296, un planto de María, cuyo lugar habitual era en realidad la escena de la Crucifixión y no la del Nacimiento.

40 *floreçe:* es traducción del *exultavit* evangélico («...et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo...»).

57 *denunçio:* 'anuncio', del latín *denuntiare,* 'anunciar, avisar'. Este anuncio del Ángel a los pastores recoge el relato de Lucas, 2, 11-12.

id al presebre del buey,
donde çierto fallaredes
al prometido en la Ley.

El un Pastor

  Dime, tú, ermano, di
si oíste alguna cosa
o si viste lo que vi.

El segundo

  Una gran boz me semeja
de un ángel reluziente,
que sonó en mi oreja.

El terçero

  Mis oídos an oído
en Bellén ser esta noche
nuestro Salvador naçido.
Por ende, dexar devemos
nuestros ganados e ir,
por ver si lo fallaremos.

Los pastores veyendo al glorioso Niño

  Este es el Niño eçelente
que nos tiene de salvar.
Ermanos, muy omilmente
le lleguemos adorar.

La adoraçión del primero

  Dios te salve, glorioso
infante santificado,
por redemir enbiado
este mundo trabajoso;
dámoste grandes loores

62 *presebre:* es forma usada con cierta frecuencia en la lengua medieval (Berceo, Alfonso X), más próxima al latín *praesepe* y que luego por disimilación daría la moderna *pesebre.* Surtz (1992, pág. 80) ha advertido que la presencia del buey y del asno junto al pesebre procede de los evangelios apócrifos, y que, conforme a la exégesis bíblica, el buey simbolizaba al pueblo judío y el asno al pueblo gentil.

64 Es decir, prometido en el Antiguo Testamento, en la Ley judaica, de la que se ha recordado antes la profecía de Isaías.

79 *omilmente:* 'humildemente', es la forma característica del castellano medieval, del adjetivo *omil, humil,* derivado del latín *humilis.*

por te querer demostrar
a nos, míseros pastores.

Del segundo

Sálvete Dios, Niño santo,
enbiado por Dios padre,
conçebido por tu madre
con amor e con espanto.
Alabamos tu grandeza,
qu'en el pueblo d'Irrael
escogió nuestra sinpleza.

Del terçero

Dios te salve, salvador,
onbre que ser Dios creemos;
munchas graçias te fazemos
por que quesiste, Señor,
la nuestra carne vestir,
en la qual muy cruda muerte
as por nos de reçebir.

Los Ángeles

Gloria al Dios soberano
que reina sobre los çielos,
e paz al linaje umano.

San Gabriel

Dios te salve, gloriosa,
de los maitines estrella,
después de madre, donzella,
e antes que fija, esposa.
Yo soy venido, señora,
tu leal enbaxador,

102 Lucas, 2, 14: «Gloria in altissimis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis.»

105 Gabriel es el ángel que en el evangelio anuncia a Zacarías el nacimiento de su hijo Juan, el Bautista (Lucas, 1, 11-20), y el que anuncia a María la concepción y el alumbramiento de Jesús (Lucas, 1, 26-38). Gómez Manrique no reproduce las palabras del ángel en el evangelio —lo que supondría una reconstrucción y rememoración de la escena sagrada—, sino que actualiza la presencia de Gabriel y los demás ángeles. Es, por tanto, el ángel Gabriel, el conocido ángel de la anunciación, que viene a saludar ahora a la Virgen de esta Navidad y a ofrecerle su servicio, «en aquesta santa ora», como embajador leal.

para ser tu servidor
en aquesta santa ora.

San Miguel

Yo, Micael, que vençí
las huestes luçiferales
con los coros çelestiales
que son en torno de mí,
por mandado de Dios padre
vengo tener conpañía
a ti, beata María,
de tan santo Niño madre.

San Rafael

Yo, el ángel Rafael,
capitán destas quadrillas,
dexando las altas sillas,
vengo a ser tu donzel
e por fazerte plazeres,
pues tan bien los mereçiste,
¡o María, *Mater Criste*,
bendicha entre las mugeres!

Los martirios que presentan al Niño

El cáliz

¡O santo Niño, naçido
para nuestra redençión!

113 Miguel y su ejército celestial ya habían intervenido en ayuda de Daniel y su pueblo (Daniel, 10, 13-21). La batalla de Miguel y sus ángeles contra Satanás y sus huestes se narra en Apocalipsis, 12, 7-12.

121 Rafael es el tercero de los ángeles designados con nombre propio. Es el ángel que se manifestó y acompañó a Tobías en su viaje (Tobías, 12, 15).

128 *bendicha:* 'bendita', es evolución semiculta; el verso recoge el pasaje de Lucas, 1, 28: «benedicta tu in mulieribus», que en realidad son las palabras de Gabriel en la anunciación, transposición con la que de nuevo Manrique se aleja de la pura rememoración del episodio sagrado buscando una nueva y más original creación teatral.

129 La presencia de los instrumentos de la Pasión (cáliz, astelo, soga, azotes, etc., como aquí se mencionan) asociada al Niño y a su nacimiento aparece igualmente documentada en la iconografía de la época (R. E. Surtz, 1983a, pág. 50; A. Deyermond, 1992, pág. 294).

Este cáliz dolorido
de la tu cruda pasión
es neçesario que beva
tu sagrada magestad,
por salvar la umanidad,
que fue perdida por Eva.

El astelo e la soga

E será en este astelo
tu cuerpo glorificado,
poderoso rey del çielo,
con estas sogas atado.

Los açotes

Con estos açotes crudos
ronperán los tus costados
los sayones muy sañudos
por lavar nuestros pecados.

La corona

E después de tu persona
ferida con deçeplinas,
te pornán esta corona
de dolorosas espinas.

La cruz

En aquesta santa cruz
el tu cuerpo se porná,
a la ora no avrá luz
y el tenplo caerá.

Los clavos

Con estos clavos, Señor,
te clavarán pies e manos,

144 por lavar] por salvar *MN24* 145 E] Y *MN24* 146 deçeplinas] desçeplinas *MN24*

131 Es el cáliz de la Pasión, el que recuerda Cristo en Getsemaní.
137 *astelo:* 'columna', del latín *stilus*.
151 *a la ora:* 'entonces'.
152 Son éstos anuncios de lo que ocurrirá en la muerte de Cristo.

grande pasarás dolor
por los míseros umanos.

La lança

Con esta lança tan cruda
foradarán tu costado
e será claro, sin duda,
lo que fue profetizado.

Canción para callar el Niño

Callad, fijo mío,
chiquito.
Callad vos, Señor,
nuestro redentor,
que vuestro dolor
durará poquito.
Ángeles del çielo,
venid dar consuelo
a este moçuelo,
Jesús, tan bonito.
Éste fue reparo,
aunquel' costó caro,
d'aquel pueblo amaro
cativo en Egito.
Éste, santo dino,
niño tan benino,
por redemir vino
al linaje aflito.

160+ el Niño] al Niño *MN24*

155 Es un hipérbaton violento, no habitual en la poesía de la época.
160 Puede referirse a la profecía de Isaías, 53, 5: «Ipse autem vulneratus est propter iniquitates nostras, / Attritus est propter scelera nostra»; o, como sugiere A. Deyermond, a la de Zacarías, 12, 10: «Et aspicient ad me quem confixerunt; et plangent eum planctu quasi super unigenitum.»
174 La cautividad en Egipto del pueblo de Israel, que se narra en Éxodo, 1, 14.
178 *aflito:* 'afligido'.

Cantemos gozosas,
ermanas graçiosas,
pues somos esposas
del Jesú bendito.

182 *En el cancionero MP3, va a continuación una «Cançión a la conçeption de Nuestra Señora», que, aunque no forma parte de nuestra pieza, quizá pudo utilizarse en alguna representación como cierre apoteósico de aquélla con la exaltación de la concepción de María*

182 Es ésta, como se observa, una canción de cuna que encierra también el pronóstico de la futura pasión del niño Jesús. Se ha notado que este es un tema recurrente en la poesía franciscana (R. E. Surtz, 1983c), y se han señalado como ejemplos más destacados algunos poemas del predicador inglés John of Grimestone (hacia 1372), en concreto dos canciones de cuna dirigidas al Niño que llora porque presiente su pasión (A. Deyermond, 1992, pág. 295).

LAMENTACIONES FECHAS PARA LA SEMANA SANTA*

[SANTA MARÍA] ¡Ay dolor, dolor,
por mi fijo y mi señor!
Yo soy aquella María
del linaje de David.
Oíd, señores, oíd,
la gran desventura mía.
¡Ay dolor!
A mí dixo Gabriel
qu'el Señor era comigo,
y dexóme sin abrigo,
amarga más que la hiel.
Díxome qu'era bendita
entre todas las nacidas,
y soy de las afligidas
la más triste y más aflicta.
¡Ay dolor!

* El texto se halla únicamente en el *Cancionero de Pero Guillén de Segovia* (Biblioteca Nacional de España, Ms. 4114) [*MN19*], fols. 288r-291r «Fechas para la Semana Santa»), que corrijo en algún error evidente.

6 La situación aquí creada tiene como fuente remota el evangelio de San Juan, primero, 19, 25-27, el momento en que, al pie de la Cruz, Cristo encomienda a Juan el cuidado de María, y luego, 19, 41-42, cuando se hace referencia al huerto donde es enterrado Cristo.

¡O vos, hombres que transistes
por la vía mundanal,
decidme si jamás vistes
igual dolor de mi mal!
Y vosotras que tenéis
padres, fijos y maridos,
acorredme con gemidos
si con llantos no podéis.
¡Ay dolor!
Llorad comigo, casadas;
llorad comigo, doncellas,
pues que vedes las estrellas
escuras y demudadas,
vedes el templo rompido,
la luna sin claridad.
Llorad comigo, llorad
un dolor tan dolorido.
¡Ay dolor!
Llore comigo la gente
de todos los tres estados,
por labar cuyos pecados
mataron al inocente,
a mi fijo y mi señor,
mi redentor verdadero.
¡Cuitada! ¿Cómo no muero
con tan estremo dolor?
¡Ay dolor!

17 La primera parte de la estrofa está inspirada en las *Lamentaciones* de Jeremías, 1, 12: «O vos omnes, qui transistis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus», pasaje que inspira también el comienzo de otros *planctus*, en concreto el que comienza *Qui per viam pergistis:* «Qui per viam pergistis, / hic mecum sedete, / Si es dolor similis / ut meus, videte...».

21 La apelación a las hijas de Sión o a las mujeres y madres de Jerusalén aparece igualmente en otras muestras del género, como el *Planctus ante nescia* o el *Flete, fideles animae*.

Lamentación de San Juan

[SAN JUAN]
¡Ay dolor, dolor,
por mi primo y mi Señor!
Yo soy aquel que dormí
en el regazo sagrado
y grandes secretos vi
en los cielos sublimado.
Yo soy Juan, aquel privado
de mi Señor y mi primo;
yo soy el triste que gimo
con un dolor estremado.
¡Ay dolor!
Yo soy el primo hermano
del facedor de la luz,
que por el linage humano
quiso sobir en la cruz.
¡O, pues, ombres pecadores,
rompamos nuestros vestidos!
Con dolorosos clamores
demos grandes alaridos.
¡Ay dolor!
Lloremos al compañero
traidor porque le vendió.
Lloremos aquel cordero
que sin culpa padesció.
Luego me matara yo,
cuitado, quando lo vi,
si no confiara de mí
la madre que confió.
¡Ay dolor!
Estando en el agonía
me dijo con gran afán:
«Por madre ternás tú, Juan,

75-76 «Cum vidisset ergo Iesus matrem et discipulum stantem, quem diligebat, dicit matri suae: Mulier ecce filius tuus. Deinde dicit discipulo: Ecce mater tua. Et ex illa hora accepit eam discipulus in sua» (Juan, 19, 26-27).

a la Santa Madre mía».
¡Ved qué troque tan amargo
para la madre preciosa!
¡Qué palabra dolorosa
para mí de grande cargo!
¡Ay dolor!

Hablando con la Magdalena dice

¡O hermana Madalena,
amada del Redentor!
¿Quién podrá con tal dolor
remediar tan grave pena?
¿Cómo podrá dar consuelo
el triste desconsolado
que vido crucificado
al muy alto Rey del cielo?
¡Ay dolor!

Hablando con Santa María dice

¡O Virgen Santa María,
madre de mi Salvador!
¡Qué nuevas de gran dolor,
si pudiese, vos diría!
Mas ¿quién las podrá decir,
quién las podrá recontar,
sin gemir, sin sollozar,
sin prestamente morir?
¡Ay dolor!

93 que nuevas] que me vas *MN19*

82 María Magdalena está también al pie de la Cruz y, al igual que en el relato evangélico, permanece en silencio.

Responde Nuestra Señora Santa María y dice

[SANTA MARÍA] Vos, mi fijo adotivo,
no me fagáis más penar.
Decirme sin dilatar
si mi Redentor es vivo,
que las noches y los días,
si dél otra cosa sé,
nunca jamás cesaré
de llorar con Geremías.

Responde San Juan y dice

[SAN JUAN] Señora, pues de razón
conviene que lo sepáis,
es menester que tengáis
un muy fuerte corazón;
y vamos, vamos al huerto,
do veredes sepultado
vuestro fijo muy preciado
de muy cruda muerte muerto.

112 «Erat autem in loco, ubi crucifixus est, hortus: et in horto monumentum novum, in quo nondum quisquam positus erat» (Juan, 19, 41). Por su proximidad y debido a que era la víspera y los preparativos de la Pascua, los judíos en ese sepulcro colocaron a Jesús (Juan, 19, 42).

MOMOS EN LA MAYORÍA DE EDAD DEL PRÍNCIPE ALFONSO*

Un breve tratado que fizo Gómez Manrique a mandamiento de la muy illustre Señora infante doña Isabel, para unos momos que su exçelençia fizo con los hados siguientes.

Ilustrísimo y bienaventurado prínçipe, muy poderoso rey e soberano señor:

Como la divulgada fama de aquel festival día de vuestro nascimiento e del venturoso nonbre de Alfonso que vos fue inpuesto, por toda la terreña poblaçión corriese, por un divino misterio ovo de llegar en aquel inabitable e santo monte d'Elicón, adonde nosotras las nueve hermanas, Musas llamadas, éramos abitantes, cerca de aquella clara fuente de Pegasso. E como por la divina provindençia de los muy altos dioses nosotras oviésemos alcançado tan profundo saber que sabemos todas las cosas pasadas e presentes, e aún aquéllas que a los humanos son ignotas, e profetamos e adevinamos las venideras, fuenos manifiesto el comienço e medio e cabo de vuestra muy virtuosa niñez, e todos los infortunios, peligros, trabajos e buenas andanças que los dioses çelestiales en aquélla vos avían dado. E assí bien sopimos cómo, a catorze días andados del honzeno mes del año de sesenta y siete, despediéndose vuestra exçelençia de la pasada niñez, entrava en la viril hedat, que es de los catorze años arriba; e sabiendo, muy escrareçido señor, por nuestro profundo saber que, segunt la vuestra muy real genealogía e gentil dispusición de persona e grandeza de estado e señorío, solamente vos falleçía ser venturoso en este siglo mundano e tan virtuoso que del celeste mereçedor vos fiziese, con un paternal e grande amor en nuestros ánimos enplantado, fuemos movidas a dexar nuestra santa e separada abitaçión, e venir a visitar vuestra muy real persona. E porque atravesar tan grande distançia de tierras era muy peligroso al nuestro feminil estado e jovenil hedad, con grandes sacrificios e oraçiones pedimos a los altos dioses que, como ellos avían trasformado a la muger Alçione e a su marido en aves blancas, en latín llamadas alçiones y en romançe paviotas, e a las conpañeras de Proserpina en serenas, e a las nueve mançebas tesalianas a nuestra suplicaçión en picaças, trasformasen las personas nuestras en otras formas, porque sin peligro de nuestras famas pudiésemos venir ante vuestra realeza. Los quales dioses, oída nuestra justa petiçión, súbita-

* Se halla en el *Cancionero de Gómez Manrique* de la Biblioteca de Palacio, Ms. 1250 [*MP3*], fols. 393-397, y en el *Cancionero de Gómez Manrique* de la Biblioteca Nacional de España, Ms. 7817 [*MN24*], fols. 148v-151r. Baso el texto de mi edición en *MP3*, que corrijo en algunos errores evidentes.

5 *Elicón:* el monte Helicón, donde habitaban las nueve Musas, que se reunían para cantar alrededor de la fuente Hipocrene, surgida al golpear Pegaso una roca con sus cascos y de la que manaba un agua clara y sabrosa que favorecía la inspiración poética.

11 ignotas] ynoctas *MP3*, ignotas *MN24* 12 el comienço] al comienço *MN24* 18 viril] puril (?) *MP3* curiel *MN24* 20 vuestra] *om. MP3* 34 tesalianas] de salianas *MP3*

32 *alçiones:* aves míticas en las que fueron convertidos Alcíone y su esposo Ceix, llorados lastimeramente por aquélla tras su muerte (Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 410 y ss.).

33 *serenas:* las compañeras de Proserpina fueron convertidas en sirenas cuando aquélla fue raptada y no pudieron ayudarla (Ovidio, *Metam.*, V, 551 y ss.).

34 *picaças:* 'urracas', aves en las que se transformaron las Piérides, las nueve hijas del rey Píero que desafiaron a las Musas con su canto, pero fueron vencidas por éstas y convertidas en aquellas aves (Ovidio, *Metam.*, V, 294 y ss.).

mente cubrieron a las ocho de nos destas fermosas plumas, e a la novena, deste breve reportadora, destas vedijas de blanchete que vuestra excelençia vee. E así somos aportadas ante vuestra merçet, no con ricos dones de oro ni de piedras preçiosas, ca ni nosotras los poseemos ni poseer deseamos, ni vos, muy poderoso rey e señor, las avéis menester, pues vos basta señorear a los señores de aquéllos; mas con un acreçentado amor que vuestra vista gentil nos ha causado, presentamos a vuestra alteza estos hados, los quales, posponiendo los otros dioses, rogamos Aquél solo que vos crio que llanamente vos lo otorgue.

Mençía de la Torre llevó
el hado siguiente

A tu real exçelençia
venimos aquestas hadas,
induzidas e guiadas
por la divinal esençia.
Cada qual de su figura
te hadaremos arreo:
yo mando por mi pintura

48 crio] *añadido después MP3 y MN24. En el texto poético, MN24 sólo presenta algunas variantes gráficas:* fadas, fado, fadar, Ércules, grand, trihunfos.

40 Finge el texto que las damas que pronostican los 'hados' ante el príncipe Alfonso son las nueve Musas, transformadas a su vez, para haber podido trasladarse a este mundo, en seres humanos cubiertos de plumas, tal como comparecerían en escena. Sólo la novena, que es la portadora de este recitado en prosa a manera de carta, va cubierta de vedijas de lana blanca. Son todas damas de honor de la infanta Isabel, quien durante años estuvo rodeada de una corte de damas aficionadas a los juegos poéticos y a la literatura.

(Rúbrica y versos:) hado: 'predicción, pronóstico', 'destino, suerte'.
6 *hadar:* 'determinar o pronosticar el hado'; *arreo:* 'a reo', 'una tras otra'.
7 *pintura:* cada una de las damas debía de llevar como adorno un motivo plástico o pictórico, a manera de *devisa,* que, como en las *invenciones,* completaba su sentido y era ilustrado por la *letra* de la copla que recitaba el personaje, en este caso aludiendo al respectivo pronóstico de virtud o bienaventura que cada una deseaba al príncipe.

que las dichas y ventura
obedescan tu deseo.

Doña Elvira de Castro traía éste

Yo te hado, rey muy santo,
justiçia sin más y menos,
qu'es reposo de los buenos
y de los malos espanto;
porque si no te guardare
fortuna con amiçiçia,
se conserve con justiçia
lo que tu poder ganare.

Doña Beatriz de Sosa lle[va]va éste

Yo te hado el franquear,
que a mi cargo de dar es,
e jamás canses de dar
ni te fallesca qué des;
ni sepas saber que tienes,
pues al dezirlo no basto,
ni falle fin a tus bienes
la grandeza de tu gasto.

Isabel Castaña levava éste

Yo te quiero bien hadar,
prínçipe muy soberano,
qu'en vençer e perdonar
sobres al Çésar romano;
que la saña secutoria
la vengança da de sí,
pues déte Dios por memoria
una loable vitoria
de todos y más de ti.

Doña Juana de Valençia levava éste

Yo te hado, rey señor,
el mayor de los señores,
que por leal amador
dispongas al dios de amor
de la cadira de amores;
pues con todos tus enojos
miras tan enamorado
que, donde pones los ojos,
levantas nuevo cuidado.

Doña Leonor de Luxán levava éste

¡O, manífico varón!
Dios te faga en gentileza
otro segundo Absalón,
Ércoles en fortaleza,
por que seas bien querido,
sean onbres o mugeres,
de quantos tú bien quisieres,
de los contrarios temido.

Bovadilla levava éste

Yo soy la hada setena,
muy poderoso señor,
que vengo con grande amor
a te dar la hada buena;
aquesta será que sea,
sin ningunt contraste llano,

39 *cadira:* 'silla, trono'.
46 *Absalón:* fue hijo del rey David y varón de proverbial belleza.

todo quanto el sol rodea
so tu poderosa mano.

La señora Infante levava éste

Eçelente rey, dozeno
de los Alfonsos llamados,
en este año catorzeno
te faga Dios tanto bueno
que pases a los pasados
en triunfos e vitorias,
en grandezas temporales,
e sean tus fechos tales
que merescas amas glorias,
terrenas e çelestiales.

MOMOS AL NACIMIENTO DE UN SOBRINO SUYO*

En nonbre de las virtudes que ivan momos al nasçimiento de un sobrino suyo.

Justiçia

Yo te fago justiçiero,
mas que castigues sin saña,
por que bivas en España
muy nonbrado cavallero
e parescas
aquéllos de donde vienes,
e por tu virtud merescas
alcançar muy grandes bienes.

Prudençia

Yo te otorgo que seas
sabio, discreto, sentido,
e más que sienpre te veas
de todo el mundo querido,
en tal grado
que toda España se rija
por tu consejo e mandado,
e nadie non te corrija.

* Sólo el *Cancionero de Gómez Manrique* de la Biblioteca de Palacio, Ms. 1250 [*MP3*], fols. 25-27, ha transmitido el texto completo. El *Cancionero de Gómez Manrique* de la Biblioteca Nacional de España, Ms. 7817 [*MN24*], fol. 10r-v, ha conservado únicamente un fragmento, del v. 25 al final. Sigo el texto de *MP3*.

Tenprança

Yo te fago muy tenprado
e bueno de conportar,
e que no tomes pesar
nin plazer demasiado;
que gran tiento
es del que sabe encobrir
todo pesar e tormento
que le convenga sofrir.

Fortaleza

Yo te dó que seas fuerte,
esforçado sin medida
e que no temas la vida
por aver onrada muerte;
otrosí
que seas tan venturoso,
que quien fuere contra ti
sienpre biva temeroso.

Fe

Fágote, mientra bivieres,
que seas sienpre costante
e tu fe non se quebrante
do quiera que la pusieres;
e serás
amador de gentileza,
e sienpre te pagarás
de verdad e de firmeza.

Sperança

Yo, la virtud d'esperança,
seguiré tu conpañía
por que tengas toda vía
de bien aver confiança;
pues Aquel
que te permitió nacer,
confiando tú en Él,
no te pueda fallecer.

30 tan venturoso] tan *om. MN24*

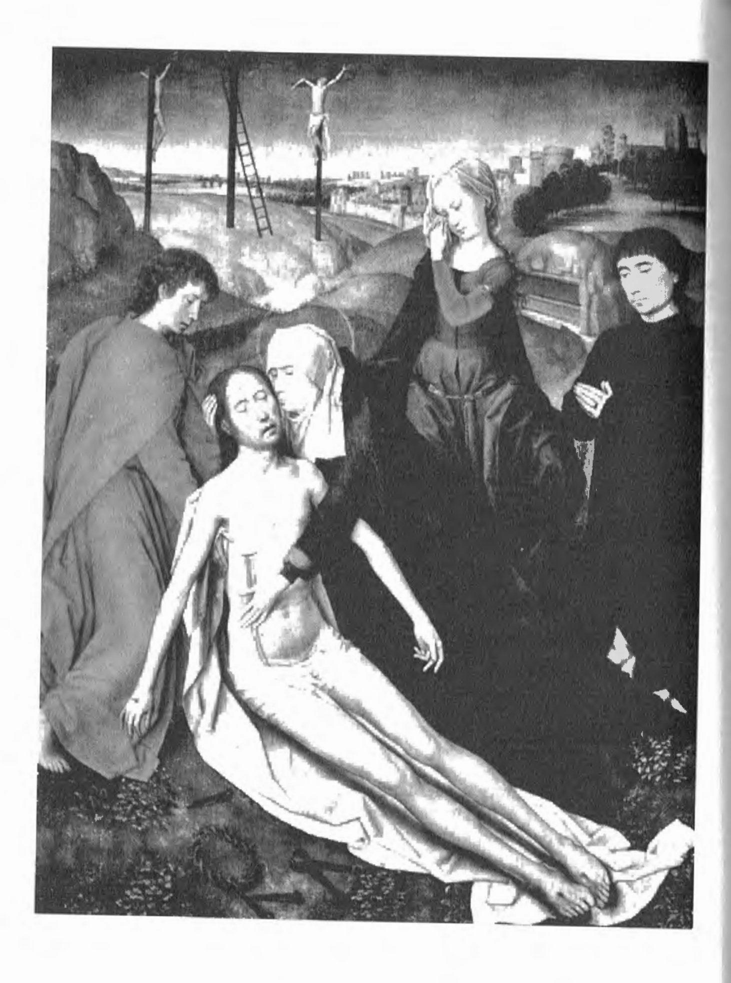
Caridad

Fágote caritativo,
a los buenos amigable,
e no persona te fable
que te falle ser esquivo;
qu'es virtud
a quien todo el mundo ama
e acreçienta salud
e todos viçios derrama.

56 derrama] desama *MN24*

3
Alonso del Campo
*Auto de la Pasión**

* Son en realidad varios fragmentos en verso de un auto o representación sobre la Pasión, que se hallan en un manuscrito del Archivo de Obra y Fábrica de la catedral de Toledo (signatura: O.F.94). Se encuentran copiados en las páginas en blanco de un libro de cuentas, correspondientes a los años 1485 y 1486 (cuentas que, por lo demás, nada tienen que ver con la representación teatral) que lleva la inscripción: *Possessiones de la Capilla de don Pedro Tenorio. Libros de Cuentas de Receptores,* 89 fols., en pergamino. El texto dramático se encuentra en los fols.: 1v, 8r-10v, 17r, 21v, 22v-24v, 26v-27v, 48r, 78v y 79r (en los fols. 69v y 70r se halla el breve esquema del *Auto del emperador* o *de San Silvestre).* El texto del *Auto de la Pasión,* pues, parece más bien un borrador provisional, ya que muchos versos están tachados y vueltos a escribir o corregidos sobre la primitiva redacción, otras veces se repiten las mismas estrofas con algunas variantes en dos lugares distintos del manuscrito, o incluso faltan algunas hojas o parte de ellas, donde se hallarían otros fragmentos del auto o quizá su versión definitiva. Consta en total de 674 versos, pero hay muchos —unos 75— borrados o repetidos; de ahí que las editoras modernas Carmen Torroja y M.ª Rivas hayan reducido y establecido su texto en 599 versos.



Hans Memlins, *La Piedad.*

Al oratorio del huerto
Primera oraçión del huerto

[NRO. SEÑOR] Amigos míos, aquí esperad
mientras entro a orar al huerto,
que mi ánima es triste hasta la muerte
que yo é de pasar muy fuerte,
e mi cuerpo está gimiendo 
y mi coraçón desfallesçiendo.
Velad comigo, mis amigos,
no me seáis desconosçidos.

---

1 *En el manuscrito, ocupa este lugar inicial una estrofa equivocada, que aparece tachada por una cruz en forma de aspa y con la advertencia al margen 'ojo'. Esa estrofa era mucho más fiel al texto de la* Pasión trobada, *de Diego de San Pedro, que en esta parte utiliza como fuente el autor: «Amigos velad y orad / y no entrés en tentaçión / y aquí me esperad / que y'os quiero un poco dexar, / y catad que n'os turbés / que mas comigo no'starés / de quanto acabe de orar.» Los editores modernos, seguramente con buen criterio, han reemplazado esa estrofa tachada por esta otra que aparece en el fol. 8r también con el encabezamiento «Primera oraçión del huerto»*

1 Con la Oración en el Huerto comienza también la *Pasión trobada,* de Diego de San Pedro, que, como dijimos, es una de las fuentes directas del auto. En esta primera estrofa hay imitación de sentido pero no reproducción literal de las coplas 14 y 15 de la obra de San Pedro: «les dixo: Velad y orad, / y no entréis en tentación. / Y aquí me speraréis, / que os quiero un poco dexar; / y catad que no os turbéis / que mas con mí no estaréis / de cuanto acabe de orar» (cito siempre por la edición de Dorothy S. Severin y Keith Whinnom, *Obras completas, III,* Madrid, Castalia, 1979).

3 Mateo, 26, 38: «Tristis est anima mea usque ad mortem.»

8 *desconosçidos:* 'ingratos'; en la propia *Pasión trobada,* copla 12*j:* «segund la priessa que dava / el traidor desconoscido».

Aquí se apartará y hincará las rodillas, y diga al Padre

Padre mío piadoso,
oye la mi oraçión
y dale, Señor, reposo
aquel dolor temeroso
que cerca mi coraçón;
hazme, Señor, consolado
que tengo fatiga fuerte,
que me siento muy turbado,
que me tiene atribulado
el angustia de la muerte.

Otra

Por enojo que tomaste
de la injuria a ti hecha
en el mundo me enbiaste,
y mandaste y ordenaste
fuese por mí satisfecha.
Y vista tu voluntad
obedesçí tu mandado,
y en servir muy de verdad
a tu alta magestad
siempre é tenido cuidado.

25+ pero si plaze otra cosa *verso superfluo añadido y tachado*

9 Esta estrofa y la siguiente son reproducción literal de las coplas 16 y 17 de la *Pasión trobada.*

Otra

Pero la muerte presente
y las ansias y temor
qu'esta carne triste siente,
me aquexa muy bravamente
que te suplique, Señor;
si a ti plaze otra cosa,
por tu infinita bondad,
ves aquí no perezosa
esta mi carne medrosa,
cúnplase tu voluntad.

Aquí se devantará y irá a los discípulos y dirá:

Nunca podistes velar
una sola ora comigo,
amigos, quered orar
y bien despiertos estar,
por que sienta yo lo que digo;

39 *Tachados en el manuscrito los siguientes seis versos, que reproducen más literalmente el texto de la* Pasión trobada *(c. 23): «Nunqa podistes velar / sola una ora comigo, / amigos, velad y orad / y no entrés en tentaçión / e en oraçión sienpre estad, / no recibáis tentaçión»*

29 Omite la copla 18 de la *Pasión,* y en esta estrofa los primeros cinco versos son copia de la primera semiestrofa de la copla 19 y los restantes están tomados de la copla 20: «Pero si plaze otra cosa / a tu infinita bondad, / ves aquí no perezosa / esta mi carne medrosa: / cúmplase tu voluntad.»

38+ *devantará:* 'levantará', variante poco frecuente de *levantar.*

39 En esta estrofa refunde las coplas 23 y 24 y reproduce literalmente algún verso (elimina naturalmente los narrativos y se centra en el estilo directo): «y con grande sospirar / estas razones que sigo / les començó de hablar: / *¿Nunca podistes velar / sola una hora comigo? / Amigos, velad y orad,* / y no entréis en tentación; / y con toda voluntad / en la Real Magestad / poned vuestro coraçón; / y a todo lo que veréis / estad muy aparejados, / y cumple que os esforcéis / porque esta noche seréis / todos escandalizados...»

un escándalo avrés fuerte,
por ende estad contenplando
y vuestro seso despierte,
que la ora de mi muerte
sabed que se va açercando.

Torna aora la segunda vez y dirá:

Padre, no sé yo qué haga,
pues mandas que muera yo,
queriendo que satisfaga
aquella incurable llaga
qu'el primer padre dexó;
mas pues tanta crueldad
mi ánima triste hiere,
si manda tu magestad,
cúnplase tu voluntad,
que la mía eso quiere.

---

49 *El manuscrito ofrece aquí una redacción imperfecta (aunque idéntica en los cuatro últimos versos) de esta estrofa, que en realidad se encuentra en el fol. 9rb; los editores modernos sin embargo han optado por esa lectura: «¡O Padre! si ser pudiese / çesase tal desventura / por que muerte tan escura, / Padre, yo no la beviese; / mi ánima triste hiere / si manda tu magestad / cúnplase tu voluntad / que la mía eso quiere»*

46-48 Se hacen eco estos versos del comienzo de las famosas *Coplas* manriqueñas: «abive el seso y despierte / contemplando... / cómo se viene la muerte» (vv. 2-5).

49 Antes de esta segunda oración al Padre, la *Pasión trobada* intercala la respuesta de Pedro en la que confiesa que no tiene miedo y no negará al Maestro. Esta estrofa, que no es reproducción literal de la fuente, parece una amplificación y reelaboración de los versos que van a continuación, que sí son traslación literal.

59 Son literalmente los versos de la segunda semiestrofa de la copla 28 de la *Pasión trobada.*

Aquí bolverá a los discípulos y mirallos á cómo están durmiendo, y callará y bolverse á a orar la tercera vez. Y diga:

Padre, si as ordenado
que de todo en todo muera,
que se cunpla tu mandado,
pues ser por ti remediado
el linaje umano espera.

Aquí parescerá luego ell Ángel teniendo las ensinias de la Pasión y mostrará cada una por sí a su tienpo

[EL ÁNGEL] Señor, tu Padre te oyó
desde tu primer rogar
y nunca te respondió
porque medio no halló
para remedio te dar;
que bien deves Tú saber
que fue, Señor, tu venida
para muerte padesçer
y con ella guaresçer
toda la gente perdida.
Sofrirás mucha tristura,
desonras de gran pesar,
¡o divina hermosura!,
qu'este cáliz d'amargura
en ti s'a d'esecutar.
Serás, Señor, acusado
de falsas acusaçiones,
açotado y coronado

---

64 Es la copla 34 completa y literal de la *Pasión trobada.*

74-93 Este descarnado relato premonitorio de la Pasión en boca del Ángel no se encuentra en *Pasión trobada.*

y después cruçificado
en medio de dos ladrones.
Primero serás prendido
de los que oviste enseñado,
de los quales escopido
as de ser y escarneçido
y cruelmente ofensado;
de los judaicos varones
sofrirás a sin razón
mill cuentos de sinrazones,
porque infinitas pasiones
consisten en tu Pasión.

Respuesta de Nuestro Señor al Ángel

[Nro. Señor] ¡O, mensajero del çielo,
quánto a que te esperava
mi penado desconsuelo,
pensando que tu consuelo
fuera qual yo deseava!
Aunque en saber do saliste
gran consuelo tengo yo,
pero aquella nueva triste
qu'en llegando me dixiste,
el coraçón me quebró.

El Ángel a Nuestro Señor

[El Ángel] Verdad es que Tú serás
a sin culpa condenado,
mas así redemirás

93 consisten] consiste *en el ms.*

94-103 La respuesta al Ángel es traslación literal de la copla 39 de la *Pasión trobada.*
104 Esta estrofa no tiene correspondencia en *Pasión trobada.*

con tu muerte quantos as
para ti y por ti criado;
que, Señor, si no criaras
los primeros que heziste,
cosa destas no pasaras
ni mucho menos gustaras
paso tan amargo y triste.

Nuestro Señor al Ángel

[Nro. Señor] Ángel, mucho t'encomiendo
que le digas a mi Padre,
porque mi muerte sabiendo
será su bevir muriendo,
que no olvide aquella Madre;
que, pensando su Pasión,
la muy grande mía olvido,
tengo muerta la razón
y tengo mi coraçón
en fuego d'amor ardido.

Ell Ángel

[El Ángel] Señor, bien sabes que los Santos
Padres que en el linbo están,
sus tormentos y sus llantos,
dolores y males tantos
con tu Pasión çesarán;
y dízete qu'Él hará

114 *Este verso y la rúbrica anterior están escritos dos veces en el manuscrito, aunque tachados una de ellas*

114 Es la copla 41 de la *Pasión trobada.*
124 Es la copla 37 de la *Pasión trobada* (encomendaste, rogaste). El auto hace mas ágil y dramático el diálogo de Cristo y el Ángel, y prefiere alternarlo con breves parlamentos en vez de la secuencia más extensa y sucesiva de la fuente, aunque para ello tiene que romper el orden de las coplas y volver atrás en alguna ocasión, como ésta.

lo que más le encomiendas,
que tu Madre mirará
y tus siervos guardará
como Tú gelo ruegas.

Nuestro Señor a los diçípulos

[NRO. SEÑOR] Pues veis que no se mejora
este través qu'esperamos;
ya más no nos detengamos;
devantaos, amigos, vamos,
que ya es llegada la ora
para que el Hijo de Dios
resçiba inmensos dolores
por el pecado de dos,
al qual verés puesto vos
oy en manos de traidores.

[EL IHESÚ] Amigos, ¿y qué hazés
que tan gran sueño tenés?
Devantadvos y andemos,
que no es tienpo que aquí estemos;
que yo de verdad vos digo
que aquél que me trae a la muerte
aína será comigo.

130 *Este verso y el 133 resultan hipométricos en el auto, aunque no lo eran en la fuente, en la* Pasión trobada, *que utilizaba el tiempo pasado* (encomendaste, rogaste); *sin embargo, la representación dramática se ve obligada a actualizar en presente el tiempo de la acción* 134 *Esta estrofa se halla en otro lugar del manuscrito, pero sirve perfectamente de cierre a este pasaje de la oración en el Huerto, por lo que las editoras C. Torroja y M.ª Rivas han propuesto trasladarla a este lugar* 143 de traidores] en traidores *C. Torroja y M.ª Rivas*

141 Es decir, el pecado original, de Adán y Eva.
150 *aína:* 'pronto, en seguida'.

Aquí vendrá Judas

[JUDAS] Sienpre ayas Tú salud,
rabí santo de virtud.
Viéneme a la voluntad
que te querría besar;
besarte quiero, Señor,
que eres mi Dios y mi criador.

El Ihesú

[EL IHESÚ] Amigo, ¿esa tu color
cómo le traes demudada?
Si tú vienes con amor,
tu ánima es perturbada.

Judas

[JUDAS] Señor, yo te vengo a besar
y a darte paz en la boca,
mi devoçión no es poca,
luego quiero començar.
Besarte quiero, Señor,
qu'eres mi criador.

El Ihesú

[EL IHESÚ] Plázeme de te besar,
yo bien sé la tu falsía,
que vienes a perturbar
la mi santa conpañía.

163 mi devoçión no es poca] *tachado* es poca, *aunque se repite otra vez*
166 qu'eres mi criador] *tachado* redentor

Judas a los judíos

[JUDAS] Amigos, caede aquí,
al cruel onbre tirano
que por dineros vendí
yo luego y echalde la mano;
y de tal manera lo atad,
que no se os pueda soltar,
que si se os va d'entre manos
non lo avrés d'aquí a çien años;
y dalde mala ventura,
que bien lo mereşçe por su locura.

[SANT PEDRO] Señora, por Dios os ruego
me dedes algún lugar
a llegarme aquese fuego,
que me querría escalentar,
que yo no puedo pasar
el grande frío que faze;
declaradme si os plaze
de me dar este lugar.

La ançilla

[LA ANÇILLA] Tú d'aqueste onbre eras,
que no lo puedes negar;
yo lo veo en tus maneras,
yo te lo quiero provar;
si te quisiese acusar
al que la oreja cortaste,

175 y de tal] y que tal *en el ms.* 178 d'aquí] *tachado, aunque se repite otra vez en el verso*

184 *escalentar:* es la forma antigua de 'calentar'.

aquesto solo te baste
para te hazer matar.

Sant Pedro

[SANT PEDRO] Nunca yo lo conosçí
ni con él uve notiçia,
pero soy venido aquí
por mirar esta justiçia.

La ançilla

[LA ANÇILLA] Yo te vi en el huerto
quando sacaste el cuchillo,
por ello deviés ser muerto
si curase de dezillo.

Sant Pedro

[SANT PEDRO] Agora vengo de Betania,
así Dios sea por mí,
nunca anduve en su conpaña
ni tal onbre conosçí.

La ançilla

[LA ANÇILLA] Yo t'é visto cada día
este onbre aconpañar,
departiendo la eregía
qu'él solía predicar.

197 nunca] *tachado* 205 *tachado un verso equivocado que comenzaba:* yo te juro po

Sant Pedro

[SANT PEDRO] Yo te juro por Dios bivo
con tal onbre nunca anduve
y otra vez su nombre juro,
si no, él nunca me ayude.
Y por que nadie no dubde,
quitáme la vestidura
si queréis que me desnude
como onbre sin ventura.

Aquí cantará el gallo
Sant Pedro. El planto

[SANT PEDRO] ¡Ay, cuitado pecador!,
¿qué haré, desanparado?
Pues negué tan buen Señor,
mucho me siento culpado;
¿quándo seré perdonado
deste pecado tan fuerte?
pues que le tratan la muerte
que muera cruçificado.
¡Ay, dolor!

Sant Pedro

Él me dixo así, cuitado,
quando a su mesa comía,
que antes del gallo cantado

220+ El planto] *así es como creo que debe interpretarse la abreviatura de la palabra que figura en la rúbrica. C. Torroja y M.ª Rivas (1977, pág. 168) leen* el Pilato, *que a ellas mismas les parece extraño y advierten: «Obsérvese la mención de Pilatos que no interviene en toda la escena sino con su presencia muda». R. E. Surtz, en su edición del auto, entendió también* El planto *(R. E. Surtz, 1992, pág. 113)*

tres vezes lo negaría.
Dixe que tal no haría,
aunque supiese ser muerto,
fuímosnos luego al huerto,
viendo que el tienpo venía.
¡Ay dolor!
En breve ovieron llegado
en harta de ora poca,
con Judas, el renegado,
y otra conpaña loca,
y diole paz en la boca,
por que viesen que era el Ihesu;
tomáronlo luego preso,
con reverençia muy poca.
¡Ay dolor!
Començaron de avatillo
a poder de pescoçadas,
dando fuertes bofetadas
en su presçioso carrillo;
saqué luego mi cuchillo,
con la gran cueita sobeja
y corté a Marco la oreja,
no pudiendo más sofrillo.
¡Ay, dolor!
Al que yo corté la oreja
vino luego el Redentor,
púsogela muy pareja
como alto savedor;
tomaron luego al Señor,
lleváronlo cas de Anás;
de los suyos ya no ay más,
sino Juan e yo, pecador.
[¡Ay, dolor!]

261 al Señor] al Saluador Señor, *aunque tachado* Saluador 265 *C. Torroja y M.ª Rivas anotan (1977, pág. 169): «Aquí hay una señal que coincide con la que encabeza el folio 21v, donde continúa el planto de San Pedro»*

Sant Pedro

Desque lo ovieron metido
do avía de ser juzgado,
yo quedé fuera, cuitado,
y no fuese conosçido;
y después que Juan me vido,
una muger fui rogar
que me dexase entrar,
porque fezía gran frío.
¡Ay, dolor!
Entrando de presente,
fuime a sentar al fuego;
ella preguntóme luego
si era d'aquel maldiziente;
yo juré muy falsamente
que no sabía quién era
y salíme luego fuera
llorando de continente.
¡Ay, dolor!
Como onbre muy culpado
puse en tierra los finojos,
con lágrimas de mis ojos
maldiziendo mi pecado,
dezía: «Desmanparado,
quando en esta sazón,
si no me enbía perdón
el que de mí fue negado».
¡Ay, dolor!
Él me dixo así, cuitado:
«Cata, Pedro, qué heziste,
mas por que no quedes triste,
todo te sea perdonado;
e luego no seas tardado,
faz penitencia d'aquesto,
pues que Ihesú, tu maestro,
a de ser cruçifcado»

[¡Ay, dolor!]
Estando muy afinado,
llamándome pecador,
vi sacar muy desonrado
al mi presçioso Señor.
Él mostróme tanto amor
con quanta pena llevava,
dixo que me perdonava
aviendo de mí dolor.
[¡Ay, dolor]

Sant Juan. Planto

[SANT JUAN] Señor buen Ihesús amado,
de los buenos bien querido,
yo, Juan, el desanparado,
a hazer planto soy venido
por la muerte que os a dado
vuestro pueblo el descreído.
¡Ay, dolor!
Por hartarme de llorar,
y todos lloren comigo,
contar quiero vuestro mal,
Señor, que vos es venido:
los judíos con maldad
a la muerte vos an traído.
[¡Ay, dolor!]
Estando en el huerto orando,
como solíades hazer,

---

308 dixo que] dixome que, *aunque tachado* me 310+ *Como en 220+, en la rúbrica debe leerse* planto, *no* Pilato, *lección que de nuevo lleva a las editoras C. Torroja y M.ª Rivas a imaginar una extraña escena: «Igual que en el Planto de San Pedro se menciona aquí a Pilatos, que permanece en silencio durante la escena» (pág. 171)* 311 *El planto de San Juan se copia en dos lugares distintos del manuscrito, los fols. 23v-24r, que se reproducen aquí, y los fols. 78v-79r, que presentan una versión más breve, de sólo siete estrofas (pueden verse transcritas en C. Torroja y M.ª Rivas, 1977, pág. 171)* 318 *Esta estrofa está tomada de la versión más breve, del fol. 78v, conforme hacen C. Torroja y M.ª Rivas*

al vuestro Padre rogando
que vos quisiese valer,
el pueblo vino raviando,
Señor mío, a vos prender.
¡Ay, dolor!
Judas venía delante,
que no se quedava atrás,
corriendo como gigante,
Señor, por ver vuestra faz,
y el traidor con mal semblante
saludóvos y dio's paz.
¡Ay, dolor!
Soga a la garganta atada
como a ladrón vos echaron,
e muy fuerte apretada
a las manos vos ataron,
y con muchas bofetadas
vuestra cara demudaron.
¡Ay, dolor!
Ante Anás vos llevaron,
do mucho mal vos fizieron,
e a Caifás vos presentaron
do vos escarnesçieron;
fasta Pilato non çesaron
que vos matasen le pidieron.
¡Ay, dolor!
Por una sola palabra
que delante Anás dexistes,
uno de la gente armada,
a quien tanto bien hezistes,
diovos una bofetada
que de los ojos non vistes.
¡Ay, dolor!
Señor, desque esto fue hecho,
mayor mal vos ordenaron
los traidores con despecho;

362 a Pilato vos levaron / a tuer, *el copista adelanta aquí el v. 363 y comienzo del 364, aunque luego tachado*

a Pilato vos levaron,
a tuerto e a sin derecho,
falsas cosas vos acusaron.
¡Ay, dolor!
Pilato con vos fabló,
por mejor se informar
de la verdad, e no halló
por qué vos oviese de matar;
a un poste vos ató
e vos fizo açotar.
¡Ay, dolor!
Desque fustes açotado
y llagada vuestra persona,
por que fuésedes mas penado,
según mi dicho razona
en vuestra cabeça ovo asentado
d'espinas fuerte corona.
¡Ay, dolor!
Desde fustes coronado
Señor mío, cruelmente,
a Erodes vos ovo enbiado
por vos dar pena más fuerte,
pues Erodes suso juzgado
que vos condenase a la muerte.
¡Ay, dolor!
Herodes vos preguntara,
Señor Ihesú, asaz razones;
desque vido que no hallara
en vos malas presunçiones,
a Pilato vos tornaron,
viendo las sus intinçiones.
¡Ay, dolor!
Señor, quién podría contar,
andando estas jornadas,

381+ e llagada vuestra persona, *verso que se copiaba a continuación, tachado*
408+ El vno dize que biua / por que no muera ventura, / mas libertad la cativa, / que depués biue segura / y sy no tengo tristura / porque lo causa mi fe / de..., *estrofa que se copiaba a continuación, tachada*

que tal vos fueron parar
de açotes e bofetadas,
e vuestras barvas mesadas
a muy grandes pulgaradas.
¡Ay, dolor!
Pilatos gran temençia
que le irían a mesclar,
diera contra vos sentençia
que vos llevasen a matar
y, sin ninguna conçiençia,
en la cruz cruçificar.
¡Ay, dolor!
La sentençia ya leída,
los judíos descreídos
con alegría conplida
davan grandes apellidos;
dezían: «La nuestra vida
es ya quitada de ruidos».
¡Ay, dolor!

Sentençia

[PILATOS]

Yo, Pilato, adelantado,
de Iherusalém regidor,
en justiçia delegado
por mi señor el enperador,
vistas las acusaciones
contra Ihesú de Nazaret
e por legítimas informaçiones
que son hechas contra él:
éste se llamaba rey
con título de reinado,
hordenando la su ley
por que le acusan este pecado.

412 davan] devan *C. Torroja y M.ª Rivas*

En casa de architeclino
do mucha gente comía,
fizo de el agua vino
con mal arte que sabía.
A María Magdalena
aquéste la perdonó,
estando a la çena
porque los sus pies lavó.
A Lázaro, su hermano,
de quatro días podrido,
aquéste lo resuçitó,
que todo el mundo lo vido.
A un çiego que no viera
a la ora que lo llamó,
con un poco de lodo que fiziera
la su vista le tornó.
A Simeón, que era plagado,
sanóle su gafedad;
resusçitó un moço qu'era finado
a la puerta de la çibdad.
En el tenplo este otro día
desonró a los saçerdotes,
con muy grande osadía
lançólos fuera açotes;
e otras muchas maldades
qu'este onbre tiene fecho.
Según qu'estas cosas

428 *architeclino:* architriclino, 'maestresala', aunque el auto parece convertir en nombre propio el vocablo latino del texto de San Juan, 2: «Dicir eis Iesus: Implete hydrias aqua. Et impleverunt eas usque ad summum. Et dicit eis Iesus: Haurite nunc et ferte architriclino...».
435 Lucas, 7, 36-50.
439 Juan, 11, 33-45.
443 Juan, 9, 1-8.
444 *Simeón:* Simón el leproso, mencionado en Mateo, 26, 6 y Marcos, 14, 3.
445 *gafedad:* 'lepra'.
446 Alude a la resurrección del hijo de la viuda de la ciudad de Naín, narrada en el evangelio de San Lucas, 7, 11-17.
451 Se refiere a la expulsión de los vendedores del templo (Mateo, 21, 12-13; Marcos, 11, 15-19; Lucas, 19, 45-48).

yo hallo segund derecho,
que lo condeno a la muerte,
muy desonrado
e cruelmente penado,
so protestaçión que hago,
si Ihesú culpa no oviere,
a mí non sea demandado
a do quier que yo estudiere.
E hallo, contra mi voluntad,
que Ihesú deve ser muerto,
e su muerte sea tal
en una cruz enclavado e puesto,
e sea luego llevado
al monte Calvar,
donde es acostunbrado
de los malos fechores matar.
E después d'allá llegado,
por su grande atrevimiento,
que sea cruçificado
sin ningún detenimiento;
e sea enclavado
con dos clavos en las sus manos,
con otro a los pies entramos;
e qu'esté así enclavado
en la cruz hasta que muera.
E después que sea pasado
desta vida umana,
por que así penado muera
e su mal hecho con Él,
e la gente así lo vea,
e sean castigados en Él,
por que otro no cometa
rey del pueblo se llamar;
ca por esta vía derecha
es devido de castigar.

466 *El texto traza una cruz en lugar de la palabra* cruz; *lo mismo ocurre en los vv. 479, 493 y 517* 475+ en la cruz hasta que muera, *adelantado aquí por el copista y tachado*

E manden a vos don Çenturio,
como justiçia e onrado,
que vayades con Él luego
a la cruz cruçificallo,
e llevad dos pregoneros
por mi mandado secutado,
por que este pueblo parrero
non tenga que só de su vando;
e, dende, non vernedes
hasta que aya dado su spíritu,
porque a Çésar fe daredes
de la justiçia que avedes visto,
e llevadlo por esa çibdad
por las calles acostunbradas,
por que se publique su maldad
a las gentes que tenía engañadas,
pues del enperador tengo liçençia
para hazer justiçia,
ansí lo pronunçio por mi sentençia
que muere por su maliçia.

Sant Juan a Nuestra Señora diga

[SANT JUAN] Levantadvos dende, Señora,
e andad luego comigo,
que non sabedes vos agora
el mal que vos es venido.
El vuestro Hijo mucho amado
los judíos le prendieron
e anlo tanto atormentado
fasta en cruz lo poner;
e llagáronlo atán fuerte
que non vos lo puedo contar,

490 *don Çenturio:* es el centurión que asiste a la muerte de Cristo en el Gólgota, mencionado en el evangelio (Mateo, 27, 54; Marcos, 15, 39; Lucas, 23, 47).
496 *parrero:* tal vez por *parlero*.

e fasta le dar la muerte
allá en el monte Calvar.

Nuestra Señora a Sant Juan, rezado

[NRA. SEÑORA] Sobrino Juan, ¿qué cosa es ésta
que me vienes a dezir,
que la mi alma es dispuesta
para de mi carne salir?
Mas no sé si creería
que al mi Hijo tal hiziesen,
e ninguno non plazaría
que la tal muerte le diesen.

Sant Juan. La Madalena

¡Qué mal recabdo posistes
en vuestro Hijo, Señora!
¡O, qué gran crueldad, Señora!
Rastro claro hallarés,
por el qual mi alma llora,
que su sangre es guiadora
y por ella os guiarés,
porque tanta le an sacado
los que oy le atormentaron,

529 que usaba tanta bondad / e tanto bien en su poder / con los judíos, que matar / non lo osarían fazer, *tachados estos versos añadidos* 530-541 *Estos versos se hallan en otro lugar del manuscrito, fol. 48r; las editoras C. Torroja y M.ª Rivas creyeron oportuno incluirlos aquí* // recabdo] recabado *en el manuscrito, que fácilmente se corrige conforme a la fuente* 533 hallarés] halarés *en el manuscrito;* hallaréis *en la fuente* 536 guiarés] giarés *en el manuscrito;* guiaréis *en la fuente*

521+ A propósito de la expresión *rezado* de la rúbrica, anotan C. Torroja y M.ª Rivas (1977, pág. 177): «¿[...] puede esto indicar que se cantaran algunas partes del auto en contraposición a otras 'rezadas' o recitadas?»
530 Este verso y el siguiente son los dos primeros de la copla 181 de la *Pasión trobada.*

que por doquier que ha pasado
todo el suelo esta vañado
fasta donde lo pararon.

Nuestra Señora

[NRA. SEÑORA] ¡Amigas, las que paristes,
ved mi cuita desigual;
las que maridos perdistes,
que amastes y quesistes,
llorad comigo mi mal;
mirad si mi mal es fuerte,
mirad qué dicha la mía,
mirad qué captiva suerte,
que le están dando la muerte
a un Hijo que yo tenía!
Vos nunca a nadie enojastes,
Hijo, colupna del templo,
sienpre los buenos amastes
sienpre, Hijo, predicastes,
doctrinas de gran exenplo;
sienpre, Hijo, fue hallada
en vuestra boca verdad:
¿por qu'es así tractada
vuestra carne delicada
con tan grande crueldad?
¡O imajen a quien solíen
los ángeles adorar!
¡O mi muerte, agora ven!

542 *Va tachado antes el verso* O muerte que siempre tienes, *que es el verso con el que comienza la copla 24 de «Las siete angustias de Nuestra Señora»*

542 En estas cinco estrofas del planto de Nuestra Señora, se sirve el autor de otro poema de Diego de San Pedro, redactado antes que la *Pasión* y luego refundido en parte en ella: *Las siete angustias de Nuestra Señora*, cuyas coplas 18, 22, 23, 28 y 29 aquí reproduce el auto (Diego de San Pedro, *Obras completas*, I, ed. de Keith Whinom, Madrid, Castalia, 1973, págs. 150-165); sólo las tres primeras tienen correspondencia, aunque con variantes, en la *Pasión trobada*, coplas 189, 204 y 200.

¡O mi salud y mi bien!,
¿quién vos pudo tal parar?
¡O qué tan bien me viniera,
o qué tan bien yo librara
que deste mundo saliera
antes que yo tal os viera,
por que nunca así os mirara!
¡O Hijo, rey de berdad!
¡O gloriosa exçelençia!
¿Quál dañada voluntad
tubo tanta crueldad
contra tan grande paçiençia?
¡O rostro abofeteado,
o rostro tan ofendido,
o rostro tan mesurado,
más para ser adorado
que para ser escopido!
¡O sagrada hermosura
que así se pudo perder!
¡O dolorosa tristura!
¡O madre tan sin ventura,
que tal as podido ver!
¡O muerte, que no me entierra,
pues que della tengo hanbre!
¡O cuerpo lleno de guerra!
¡O boca llena de tierra!
¡O ojos llenos de sangre!

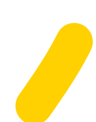
[*Fragmento suelto*]

¡O Hijo mío!
¡O mi dulçe amor!

592 *Estos últimos versos se hallan en el fol. 1v, los incluyen aquí como cierre C. Torroja y M.ª Rivas*

592 Algún parecido guardan estos versos con los de la copla 6 de *Las siete angustias:* «¡O imagen gloriosa! / ¡O fijo! ¿para vivir, / cuál razón sufre tal cosa / que viva yo dolorosa / teniendo vos de morir?»

¿Quál razón sufre
que vaes vos a morir
y quede yo biva?
¡Por Dios vos ruego, señores,
que me matés, por no biva
con tan grande dolor!



4
Auto de la huida a Egipto *

* Se halla en los fols. 2r-9v de un tomo facticio de la Biblioteca Nacional de España (sign. R-31133), que contiene diez folios manuscritos y dos obras impresas encuadernadas a continuación: la *Historia de San Jerónimo* (Zaragoza, Jorge Coci, 1510) y el *Retablo de la vida de Cristo,* de Juan de Padilla (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1510). La parte manuscrita la ocupan una serie sucesiva de seis coplas de arte mayor, cada una de las cuales va dedicada respectivamente «A San Salvador», «A las otras hermitas», «A Beleen», «A Egito», «A Monserrate» y «Al Sepulcro». A continuación, en letra diferente y sin título, sigue nuestro auto, introducido únicamente por la rúbrica «El ángel a Josepe». Concluido el texto del auto, hay todavía una décima al «Monte Calvario» y sendas coplas de arte mayor «Al arroyo de los cedros» y «Al río Jordán».

Lo editó por primera vez Justo García Morales, *Auto de la huida a Egipto,* Madrid, Joyas Bibliográficas, 1948, y años más tarde José Amícola, «El *Auto de la huida a Egipto,* drama anónimo del siglo XV», *Filología,* 15 (1971), págs. 1-29.

El ms. utiliza siempre *y* para la *i* vocálica: *sy, durmyendo, despyerta,* etc., que unifico en *i.* Hay también una enorme vacilación entre *b* y *v,* que igualmente trato de regularizar. El ms. emplea también siempre *r* donde emplearíamos *rr* y *n* por *ñ.* Corrijo asimismo algunas lecciones erróneas.

El Ángel a Josepe

[ÁNGEL] Josepe, si estás durmiendo,
despierta y toma el cayado,
que por Dios te es mandado
que luego vayas huyendo.
Ha de ser desta manera,
Josepe de Dios bendito:
que no pares hasta Egito
ni quedes en otra tierra.
Dios manda que allá vayáis,
Él quiere que allí moréis,
que por muy çierto sabréis
quándo cumple que bolváis.
Levantaos, viejo, priado,
començad a caminar,
que a Dios piensa de matar
el falso Erodes malvado.

---

1 Esta primera intervención del Ángel recoge el texto de Mateo, 2, 13: «Partido que hubieron, el ángel del señor se apareció en sueños a José y le dijo: "Levántate, toma al niño y a su madre y huye a Egipto, y estate allí hasta que yo te avise, porque Herodes va a buscar al niño para matarlo"» («Qui cum recessissent, ecce angelus Domini apparuit in somnis Ioseph, dicens: Surge, et accipe puerum, et matrem eius, et fuge in Aegyptum, et esto ibi usque dum dicam tibi. Futurum est enim ut Herodes quaerat puerum ad perdendum eum»).

13 *priado:* variante muy extendida del antiguo adverbio *privado,* 'enseguida, prontamente'.

Josepe a Nuestra Señora

[JOSEPE] Dios por su ángel dezía
que vamos a tierra agena:
no resçiváis desto pena,
esposa y señora mía.
Y dize que allí moremos,
que Él nos inviará dezir
el tiempo para venir,
y que alegres volveremos.

Nuestra Señora a Josepe

[NRA. SEÑORA] Señor esposo, vayamos,
cumplamos su mandamiento:
con la obra y pensamiento
a Dios siempre obedescamos.
Esta noche nos partamos
desterrados de Judea,
pues Dios quiere que así sea,
a Él plega que volvamos.

Pártense y llama Josepe al Ángel que los guíe

JOSEPE *Ángel, tú que me mandaste*
de Judea ir a Egito,
guíanos con el chiquito.
Guía al hijo y a la madre,
guía al viejo pecador,
que se parte sin temor
a donde manda Dios padre.
Y pues al niño bendito
y a nosotros tú sacaste,

18 *vamos:* 'vayamos', forma arcaica del subjuntivo.

Ángel, tú que me mandaste
de Judea ir a Egito,
guíanos con el chiquito.

El Ángel a Josepe

[ÁNGEL] A quien çielo y tierra adora,
¿quién le podría guiar?
Por do os quisiere levar
caminad con la Señora.

Prosigue el Ángel

Es verdadera carrera,
es eterno, es infinito,
Él os levará a Egito,
Él os volverá a esta tierra.

Oyendo Josepe al Ángel, va cantando este villançico

[JOSEPE] *Andemos, Señora, andemos,*
o si manda, descansemos.
No me carga mi çurrón,
no he menester mi cayado,
que de Dios soy consolado,
libre de toda pasión;
pues que nuestra redençión
con nosotros la traemos,
andemos, Señora, andemos,
o si manda, descansemos.

47 *levar:* es la forma común en la Edad Media, desplazada por la moderna *llevar* desde finales del siglo XV.
58 *pasión:* 'sufrimiento, dolor'

El descanso verdadero
es nuestro hijo preçioso:
Éste es Dios poderoso,
Éste es el manso cordero;
en la su piedad espero
que muy presto volveremos:
andemos, Señora, andemos,
o si manda, descansemos.

Prosigue Josepe

Los tigres y los leones
se umillan al poderoso,
y en este valle fraguoso
nos cercaron tres ladrones;
a la Virgen quitan el manto,
a mí, la capa y çurrón,
desnudan al niño sancto,
déxanle en un camisón.
El viejo y dos hijos suyos
ladrones que nos rovaron,
viéndote, ellos confesaron
los altos secretos tuyos;
y un hijo deste ladrón
de tu graçia inspirado,

70 Hasta aquí el texto no es en realidad sino una amplificación dramática del escueto texto de Mateo, 2, 14, con el añadido de sugestivos motivos líricos y musicales: «Levantándose de noche, tomó al niño y a la madre y se retiró hacia Egipto» («Qui consurgens accepit puerum et matrem eius nocte, et secessit in Aegyptum»).

72 Estos dos versos recogen condensadamente un episodio de la huida, del que da cuenta el apócrifo *Evangelio del Pseudo Mateo*, XVIII-XIX, que refiere cómo la Sagrada Familia se detiene a descansar a la puerta de una gruta y salen del fondo muchos dragones, a los que detiene Jesús y le adoran. De igual modo, continúa el texto, los leones y leopardos le adoraban e iban haciéndoles compañía en el desierto («Similiter leones et pardi adorabant eum et comitabantur cum eis in deserto... et inclinantes capita sua adorabant Iesum»).

73 *fraguoso:* por 'fragoso', vacilación y ultracorrección gráfica debida a la doble pronunciación de la *g* (J. Amícola, 1971).

quesiste fuese salvado
en el día de la Pasión.

El ladrón moço a Christo

[LADRÓN] De ti, niño, veo salir
atán grande resplendor,
que me pone tal temor
quanto no puedo dezir;
y, según pienso y entiendo,
eres el sancto Mexías,
que las sanctas profeçías
veo que se van cumpliendo.

Pónense de rodillas los tres ladrones
y dizen a Nuestra Señora

[LADRONES] Ladrones somos provados,
Señora, ya lo savéis,
al niño vos supliquéis
que seamos perdonados;
queremos restituir
lo que a vos hemos tomado:
si queréis, de lo hurtado
con vos queremos partir.

Nuestra Señora a los ladrones

[NRA. SEÑORA] Dizen que es viçio hurtar,
vos lo savéis, que lo usáis,
mas si dello os apartáis,
Dios os querrá perdonar;

86 Hay también aquí, como en la pieza de Gómez Manrique, una asociación del nacimiento de Cristo al anuncio de su Pasión, tema característico de la época y de la devoción franciscana.

Él, por su misericordia,
os aparte deste viçio;
travajá en algún ofiçio
por que alcançéis su gloria.

San Juan pide liçençia a sus padres

[SAN JUAN] Padre mío, Zacarías,
señor, dé vuestra liçençia,
y vos, madre, aved paçiençia
ora por algunos días;
pido licencia a los dos,
que mi coraçón desea
apartarme de Judea
hasta que a ella vuelva Dios.

Zacarías a San Juan

[ZACARÍAS] Hijo, la vuestra niñez
no os engaña, según creo;
naçistes en gran deseo

110 Esta escena de los ladrones reelabora un conocido episodio del *Evangelio árabe de la infancia*, XXIII, 1-2: «Y de allí pasaron a una región desierta que, al decir de las gentes, estaba infestada de ladrones. A pesar de ello, determinaron José y María atravesarla de noche. Y durante la marcha vieron dos ladrones apostados en el camino y con ellos muchos otros malhechores de la misma banda que estaban durmiendo. Los dos primeros se llamaban Tito y Dúmaco. Dijo, pues, aquél a éste: "Te ruego que les dejes marchar libremente, de manera que pasen desapercibidos a nuestros compañeros." Oponiéndose a ello Dúmaco, le dice Tito de nuevo: "Mira, puedes contar con cuarenta dracmas; ahora toma esto en prenda." Y le alargó la faja que llevaba en la cintura. Todo esto lo hacía con el fin de que su compañero no hablara y los delatase. Y viendo María el favor que este ladrón les había hecho, se dirige a él y le dice: "El Señor te protegerá con su diestra y te concederá la remisión de tus pecados." Entonces Jesús intervino y dijo a su madre: "Madre mía, de aquí a treinta años me han de crucificar los judíos en Jerusalén y estos dos ladrones serán puestos en cruz juntamente conmigo. Tito estará a la derecha, Dúmaco a la izquierda. Tito me precederá al paraíso." Ella respondió: "Aparte esto de ti Dios, hijo mío." Y se alejaron de allí con dirección a la ciudad de los ídolos, la cual a su llegada se convirtió en colinas de arena.»

por consolar mi vejez;
y, pues me queréis dexar
por ir buscar al Mexías,
Él prospere vuestros días,
Él os quiera aquá tornar.

Sancta Isabel a San Juan

[STA. ISABEL] La graçia de Dios tamaña,
hijo mío, con vos sea;
de Egito para Judea
vienen por esta montaña;
si alguno vierdes pasar
que venga por esta vía,
al Jesú y a la María
me inviaréis a saludar.

El Peregrino viene de Egito y dízele San Juan

SAN JUAN Amigo, ¿dónde venís?,
paréscesme fatigado.
PEREGRINO Así es como dezís,
de Egipto vengo cansado.
SAN JUAN ¿Para dónde avéis camino,
para adónde es vuestra vía?
PEREGRINO Soy de Egipto peregrino,
a Judea vo en romería.
[SAN JUAN] Si tuviese pan o vino,
por çierto, dároslo ía.
[PEREGRINO] Pues, dezíme, ¿qué coméis
en esta fiera montaña?

126 *aquá:* 'acá'.
131 *vierdes:* 'vierais', forma arcaica de la desinencia de segunda persona, utilizada en la época.
142 *vo:* forma arcaica, que alternaba y sería sustituida por *voy*.

[SAN JUAN] La graçia de Dios tamaña
me sostiene, como veis.

[PEREGRINO] Dezíme, ¿con esa graçia
sin comer os sostenéis?

[SAN JUAN] Como las yervas que veis
y en invierno de la laçia.

[PEREGRINO] Tenéis vida muy cruel
en comer yervas del campo.

[SAN JUAN] Otras vezes como miel
que a las colmenas arranco.

[PEREGRINO] Tornárseme ía hiel
el comer sin pan y vino.

[SAN JUAN] Al que Dios hiziere digno
bien podrá pasar sin él.

[PEREGRINO] No viviría como vos
sin comer pan solo un día.

[SAN JUAN] Estoy esperando a Dios,
que allá en Egipto seía.

[PEREGRINO] ¡Cómo! ¿El vuestro Mexías
savéis que al mundo es venido?

[SAN JUAN] En Belén él fue nasçido,
críase donde venías.

[PEREGRINO] Tú dame las señas dél,
quiero volver a buscalle.

[SAN JUAN] De una Virgen nasçió
desposada con un viejo.

[PEREGRINO] Bien creo que en mi conçejo
todos tres los dexo yo.

[SAN JUAN] La madre llaman María;
al niño, sancto Jesú.

[PEREGRINO] Esos que me dizes tú
yo muy bien los conosçía.

---

164 seía] seeya *en el ms., hipermétrico* 171 de una Virgen nació] Vyrge nasçio

152 *laçia:* es decir, 'de las hierbas lacias, marchitas'.
156 Según el evangelio, *Mateo* 3, 4, el Bautista se alimentaba de langostas y miel silvestre.
164 *seía:* 'estaba', del antiguo seer.

[SAN JUAN] Así Dios te dé alegría,
que me cuentes cómo están.

[PEREGRINO] No les falta vino y pan,
la dueña les mantenía.

[SAN JUAN] Dime, ermano, ¿qué hazía
o a qué gana de comer?

[PEREGRINO] A hilar y a coser,
travajando noche y día.

[SAN JUAN] ¡O, quién te viese, Jesú!
¡O, quién te viese, María!

[PEREGRINO] ¿Y al viejo querías ver tú,
que Josepe se dezía?

[SAN JUAN] Bien sé que los conosçías,
pues a Josepe as nonbrado.

[PEREGRINO] Pues me as encaminado,
¿qué me mandas que les diga?

[SAN JUAN] Que al niño beso los pies
y a la Virgen consagrada.

[PEREGRINO] ¿Y al viejo no dizes nada?
tanbién creo que sancto es.

[SAN JUAN] Encomiéndame a todos tres,
dales cuenta de mi vida.

[PEREGRINO] Adiós, hasta su venida,
que a la vuelta me verés.

[SAN JUAN] Siempre sea en tu guía
aquel niño, Dios y ombre.

[PEREGRINO] Pues dime, hermano, tu nonbre
para contalles tu afán.

[SAN JUAN] Dios me puso nonbre Juan,
Bautista seré llamado.

[PEREGRINO] Haz cuenta que me as salvado.
Hermano, quédate a Dios.

---

185 La Virgen se gana el sustento dedicándose a hilar y a coser.
202 *verés:* 'veréis', con reducción del diptongo, común en la lengua de la época.

[SAN JUAN] Él vaya siempre con vos
y Él os traya consiguo.
[PEREGRINO] Adiós, Juan.
[SAN JUAN] Adiós, amigo;
Él haga salvos los dos.

Vuélvese el Peregrino de Egipto cantando

[PEREGRINO] *¡O, qué gloria es la mía,*
saver nueva del Mexía!
Yo vi al sancto chiquito
allá en mi tierra de Egito,
tan perfecto y tan bonito
quanto dezir no savía.
¡O, qué gran gloria la mía,
saver nueva del Mexía!
En llegando, ofresçerle he
la mi alma pecadora;
si quisiere la señora,
la mi casa le daré;
de buen grado dexaré
todo quanto yo tenía
por andar con el Mexía.

En volviendo a Egito, va adorar a Dios

[PEREGRINO] Ador'os, sancto Mexía,
y a la madre que os parió,
a la qual suplico yo
se vaya a la casa mía
y por suya la resçiva,
y todo quanto yo tengo
y a mí, que a serviros vengo
mientra quisierdes que viva.

212 *consiguo:* véase nota al v. 73.

Un mançevo que hallé
en una fiera montaña,
aquel que en gloria se vaña
en predicar vuestra fe,
al que distes nonbre Juan,
os espera en una sierra,
dándose vida muy fiera
sin carne, vino ni pan.
Al niño besa los pies;
muchas encomiendas trayo
de aquel descalço y sin sayo,
Virgen Madre, a todos tres;
las piedras rompen sus pies,
piel de camello vestía,
de yervas se mantenía
como una bruta res.
En las cuevas se acogía
como culebra o lagarto,
tan contento está y tan harto
como aquél que más tenía.
Virgen, si avéis plazer
de que aquí con vos yo viva,
si no, aquella sierra esquiva
con Juan me quiero volver.

Nuestra Señora al Peregrino

[NRA. SEÑORA] Vuélvete por do veniste,
vuelve y gusta aquel afán,
vuelve a consolar a Juan
y dile cómo nos viste;

258 *a continuación de este verso, tachado, en el ms.:* de que yo vyva con vos

247 *encomiendas:* 'encargos, recomendaciones'; *trayo:* 'traigo', es la forma arcaica, todavía sin el desarrollo de la *g* analógica y epentética.
251 Mateo, 2, 4: Juan iba vestido de pieles de camellos («Ipse autem Ioannes habebat vestimentum de pilis camelorum»).

dile que presto emos de ir,
no tardará nuestra ida,
y con él haz la tu vida
hasta que nos veas ir.

Estando San Juan en su cueva vio venir el Peregrino y sale a resçevir diziendo:

[SAN JUAN]
Romerico, tú que vienes
do el rey de la gloria está,
las nuevas d'Él tú me da.
Mucho deseo saver
quándo será su venida,
que, al tiempo de tu partida,
tú me uvieras de hazer
olvidar aquesta vida
y irle a buscar allá:
las nuevas d'Él tú me da.

ROMERO
En tu tan sancto vivir
Dios manda que perseveres;
dize, Juan, que aquí le esperes
que muy presto á de venir;
y más te quiero dezir:
qu'el mundo redimirá,
tal nueva save de allá.
La madre estava cosiendo
y en la su halda tenía
aquel que el mundo regía,
con Él se estava riyendo;
el viejo, según entiendo,
siempre adorándole está:
tal nueva save de allá.

270 Este villancico parece una versión a lo divino del muy difundido en la época «Romerico, tú que vienes / de donde mi vida está, / las nuevas della me da...», villancico que ya recoge el *Cancionero de Londres* y que se encuentra musicado por Juan del Encina en el *Cancionero Musical de Palacio*.

Prosigue el Peregrino

A la Virgen y al chiquito,
dize aquel su sancto padre
que en el vientre de tu madre
adoraste al infinito;
y, pues eres d'Él bendicto,
contigo estaré acá,
hasta que Él venga de allá.
Tiénete muy grande amor,
dize su pariente eres,
dize que de las mugeres
no naçiera otro mayor;
dize que eres su vandera,
que levantes su pendón,
inváte su vendiçión,
que aparejes su carrera.

SAN JUAN
Romero, tú seas vendito
del Señor que te crió;
gran deseo tenía yo
de ver alguno de Egito;
no sé con qué te sostenga
si quieres aquí vivir;
si quieres a Dios servir,
esperemos a que venga.

Prosigue el Peregrino

PEREGRINO
Sabe, Juan, que soy mudado,
que no soy quien ser solía;
quando vine en romería
de tu vida fue espantado;
ora sé que Dios es vida

301 grande] grade

y la su graçia es hartura;
quedemos en la espesura
esperando su venida.
Vámonos alguna cueva,
si la ay en la montaña,
que el diablo con su maña
tengo temor que me mueva;
mil vezes me ha tentado
después que busqué a Dios,
dezí, Juan, si osa a vos
tentaros aquel malvado.

SAN JUAN
A Jesú ha de tentar,
¡quánto más a mí y a vos!
Acordaos siempre de Dios,
porque no os pueda engañar;
començad a contemplar
en su sancta encarnaçión,
que por nuestra salvaçión
quiso la carne tomar.

Prosigue San Juan

Muy contino hablaremos
en nuestra muy sancta fe,
y de espaçio os diré
lo que de creer tenemos;
festejar quiero este día,
alguna miel comeremos,
y después contemplaremos
en nuestro sancto Mexía.

PEREGRINO
Para mejor dotrinarme,
Juan, de las yervas comamos
y, pues el mundo dexamos,
no quiero engolosinarme;
era amigo de dulçores,

---

342 sancta] sacta

mira, Juan, lo que te digo:
después que topé contigo
sólo en Dios hallo favores.

El Ángel a Josepe

[ÁNGEL]
Buen viejo, de Dios amado,
Dios permite que así sea:
volveos para Judea,
que Erodes ya es finado;
allí tenéis de tornar
a fenesçer buestros días,
y las sacras profeçías
allí se an de acavar.

Josepe a Nuestra Señora

[JOSEPE]
Esposa, virgen y madre
del Señor que os ha criado,
sabed que nos ha mandado
a Judea volver Dios padre;
el ángel que nos mandó
que viniésemos acá,
él mesmo me aparesçió,
mándanos volver allá.

---

365 *el ms. repite la rúbrica al comienzo del folio siguiente, 9v.*

357 Aquí el auto vuelve a retomar el evangelio de Mateo, 2, 19-20: «Muerto ya Herodes, el ángel del Señor se apareció en sueños a José en Egipto y le dijo: "Levántate, toma al niño y a su madre y vete a la tierra de Israel, porque son muertos los que atentaban contra la vida del niño." Levantándose, tomó al niño y a la madre y partió para la tierra de Israel.»

364 Mateo, 2, 23: «yendo a habitar en una ciudad llamada Nazaret, para que se cumpliese lo dicho por los profetas, que sería llamado Nazareno».

A la buelta canta Josepe este villançico

Alegrarte as, tierra mía,
porque a visitarte va
el que te redimirá.
Alegraos, fuentes y ríos,
y los montes y collados;
trayan los campos y prados
frescas flores y ruçíos;
qualquiera que en ti creía
con justa razón dirá:
alegrarte as, tierra mía,
porque a visitarte va
el que te redimirá.

5

*Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa**

* Se halla únicamente en un códice de la Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» de Nápoles (sign. XIII-G-42) [*NN2*], del que había dado noticia Alfonso Miola, primero en 1886, al publicar una parte del manuscrito, y luego en 1895, en su estudio sobre los manuscritos neolatinos de aquella biblioteca (A. Miola, 1886, págs. 175-189; 1895). Miola nos informa de que perteneció a la colección De Sterlich y que fue adquirido por la biblioteca de Nápoles en 1871. Se trata de un volumen misceláneo, en octavo, que contiene mayoritariamente versos y prosas en italiano y latín. Entre ellos, sin embargo, aparecen dos cuadernillos independientes en castellano, uno de ocho y otro de diez folios, en distinta letra, pero en ambos casos podría decirse que de finales del xv o principios del xvi. El primer cuadernillo contiene una extensa composición poética en alabanza de la duquesa de Ferrara y de las damas de su corte, precedida de un breve prólogo en prosa y también seguida de un villancico. El otro cuadernillo, que va a continuación aunque independiente y en letra diferente, contiene la pieza dramática que aquí editamos, cuyo texto va encabezado escuetamente por la rúbrica: «Interlocutores Senex et Amor Mulierque pulcra forma». Como cancionero castellano, ha sido incluido por Brian Dutton en su magno catálogo de cancioneros del siglo xv, bajo las siglas *NN2* (Brian Dutton, *El Cancionero del siglo xv*, III, Salamanca, Universidad, 1991, pág. 53). El texto dramático consta de 725 vv., en 69 coplas reales y un villancico final, con numerosos versos irregulares y bastantes rimas imperfectas y asonancias. Fue publicado por primera vez por Alfonso Miola en 1886, y en fecha más reciente y con mayor rigor, lo ha editado Elisa Aragone. Para la presente, tengo en cuenta ambas ediciones, más conservadora en su grafía la de Miola, pero más atenta, aunque regularizadora (regulariza siempre con *h-* las formas de *haber, hazer,* muy fluctuantes en el ms., o elimina *ç* ante *e, i),* la de Aragone.

Ms. del *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa.* Fol. 132r.

Interlocutores Senex et Amor Mulierque pulcra forma

SENEX

¡O mundo, dime quién eres,
qu'es lo que puedes, qué vales,
con qué nos llevas do quieres,
siendo el fin de tus plazeres
principio de nuestros males!
¿Qu'es el çevo con qu'engañas
nuestra mudable afición,
que con engañosas mañas,
al tiempo que tú t'ensañas,
dexas preso el coraçón?
¿Con qué nos buelves y tratas,
abaxas y favoreçes,
con qué nos sueltas y atas,
con qué nos sanas y matas,
nos alegras y entristeçes?
¿Qu'es el secreto ascondido
tras quien todos nos perdemos?

---

1 La pieza comienza con este monólogo del Viejo, que clama contra el mundo, su mayor enemigo, por las tretas y mañas con que le engaña como hábil cazador. En el *Diálogo* de Cota no existe esta invectiva contra el mundo. Puede entreverse cierta analogía con algún pasaje del lamento de Pleberio en *Celestina*, como ya advirtió M.ª Rosa Lida de Malkiel, 1962, págs. 267-268. Compárese: «¡O mundo, mundo! Muchos mucho de ti dixeron, muchos en tus qualidades metieron la mano; a diversas cosas por oídas te compararon; yo por triste esperiencia lo contaré, como a quien las ventas y compras de tu engañosa feria no prósperamente sucedieron...» *(Celestina,* auto XXI).

15 El cebo, el engaño del mundo tiene efectos contrarios, como ponen de relieve estos versos.

16 *ascondido:* 'escondido', del antiguo *asconder.*

¿Quieres, mundo entristeçido,
que haga ser conocido
el bien que de ti atendemos?
Es una esperança vana,
do jamás falta querella,
que quien la pierde, la gana,
y el que la tiene más sana
está en miedo de perdella.
Es un penoso cuidado,
una ravia lastimera,
deseo desesperado
en los huesos sepultado
y en la frente escrito fuera.
Do jamás no se consiente
un momento de reposo
y, si por caso se siente
quien de tu bien se contente,
queda al fin muy más quexoso.
Que lo que más alcançamos
de tus promesas livianas
es que quando nos guardamos,
sin pensarlo nos hallamos
llenos de rugas y canas.
Éstos son tus benefiçios,
tus más creçidas merçedes
con que pagas los serviçios
de los que a olor de tus viçios
van a caer en tus redes;
y después que con tus galas
has preso los que eran sueltos,
con ligero batir d'alas
como anguilla te resvalas,

20 *atendemos:* 'esperamos' (Nebrija, *Vocabulario: atender,* esperar).
22 *querella:* 'queja, lamento'.
26 El bien que se espera del mundo no es sino un puro engaño: una esperanza vana, un penoso cuidado, una rabia lastimera, un desesperado deseo.
40 *rugas:* 'arrugas', es la forma regular antigua.
49 *anguilla:* 'anguila', es la forma regular en castellano antiguo. «Los que con facilidad quiebran sus palabras y se quitan dellas con delgadezas y sutile-

y ellos se quedan rebueltos.
Yo hablo como quien sabe
todas tus faltas y sobras;
he visto lo qu'en ti cabe
y, si quieres que te alabe,
muda condiçión y obras;
que del bien tan prosperado
de que me heziste contento,
tus mudanças m'an dexado
solamente este cayado
con que mi vejez sustento.

AMOR ¿Quién stá en casa?
SENEX ¿Quién llama?
AMOR ¡Abre!
SENEX ¿Quién eres?
AMOR Amor.
SENEX ¿Qué quieres?
AMOR A tu vida y fama.
SENEX Va con Dios, que ya tu llama
no me causa más dolor.
¿No sabes que ha muchos años
que de ti me hallo lexo?
Porque tus dulçes engaños

zas son comparados a las anguilas lúbricas y deleznables, que presas se escurren de entre las manos» *(Covarrubias).*
59 *cayado:* objeto caracterizador del Viejo y uno de los escasos accesorios escenográficos de la obra.
62 El Amor llama a la puerta de la casa del Viejo y, en la escenificación de la obra, se oirían unos golpes en la puerta. Es distinta la entrada del Amor en el *Diálogo* de Cota, que lo hace saltando las paredes de la huerta donde se halla la choza del Viejo.
64 *va:* imperativo.
65 El Viejo despide enseguida al Amor, puesto que hace ya mucho tiempo que éste ha dejado de inquietarle, que no le causa dolor la llama del amor.
66 El mismo sentimiento expresa el Viejo de la obra de Cota, vv. 5-6: «La beldad y la razón / ya de ti m'han libertado».
67 *lexo:* con pérdida de *-s,* motivada por la rima, aunque es también forma más rara documentada en la lengua antigua (comp. v. 110).

me han fecho no menos daños
qu'el mundo de quien me quexo.

AMOR
Desplázeme tu porfía,
no consiento tal olvido,
que no cabe en cortesía
desazer la conpañía
después qu'es el pan comido.
Y pues eres bien criado,
no sigas villanos modos:
ábreme y, después d'entrado,
quexa el mal que t'é causado,
que justiçia ay para todos.

SENEX
Conozco tu condiçión;
sonme claras tus cautelas;
sé que contra tu pasión
la justiçia y la razón
muchas vezes calan velas.
No m'engaña el sobreescrito,
no tu çiençia, no tu arte,
aunque, como los de Egito,
halagas el apetito
por hurtar por otra parte.

AMOR
Sinrazón usas comigo,
trátasme como adversario,

70 Los engaños de amor le hicieron no menos daños que ahora le hace el mundo.
71 El Amor no se da por vencido y comienza a desplegar su estrategia dialéctica y no consiente su olvido.
75 Aluden estos versos al refrán «El pan comido, la compañía deshecha», que solía decirse de los ingratos y desagradecidos.
85 *calan:* 'pliegan, recogen'.
86 *sobreescrito:* 'el rostro, el aspecto' del Amor.
88 *los de Egito:* 'los gitanos', que se consideraban procedentes de Egipto; la alusión a ese carácter embaucador la hace también la obra de Cota, vv. 178-180: «tú nos sueles embayr, / tú nos sabes enxerir / como egibcio nuestra vista», y asimismo se encuentra en *Celestina:* «Mucha sospecha me pone el presto conceder de aquella señora y venir tan aína en todo su querer de Celestina, engañando nuestra voluntad con sus palabras dulces y prestas, por hurtar por otra parte, como hazen los de Egito quando el signo nos catan en la mano» (auto XI).

y sabes bien que yo contigo
siempre usé cosas de amigo,
siendo en mi mano el contrario.
Ya tú llamaste a mi puerta
quando estimavas mi gloria;
fuete sin tardar abierta,
bien lo sabes, si no es muerta
con los años la memoria.
¡No seas desgradeçido,
pon a tu saña algún freno!
Y si estás endureçido,
mira que de onbre sabido
es seguir consejo ajeno.

SENEX
Quiero querer lo que quieres,
porque des fin a tus quexos,
mas, después que dentro fueres,
porque conozco quién eres,
salúdame desde lexos.
Que, como tocando Mida
convertía en oro luego,
así tu mano ençendida
quanto toca en esta vida
haze convertir en fuego.
Pues si a mí no as de llegar,
entra, si entrar te plaze,
y sei breve en el hablar,

112 convertía] convertida *NN2*

95 Es decir, estando en mi mano, pudiendo haber hecho lo contrario.
107 *quexo:* 'insistencia'; comp. *Libro de buen amor,* 792b: «Por ese quexo vano vos nada non ganades».
110 El Viejo cede, aunque con cautelas, al propósito del Amor de entrar en su casa y le exige que le hable de lejos, distancia que igualmente mide el Viejo del *Diálogo* de Cota, vv. 136-139: «Habla ya, di tus razones, / di tus enconados quexos, / pero dímelos de lexos, / el ayre no m'enfeciones».
111 *Mida:* la mano del Amor (le ha dicho que permanezca lejos, para que no pueda tocarle) convierte en fuego todo lo que toca, de igual modo que la de Midas todo lo transformaba en oro (Ovidio, *Metam.,* XI, 85-193).
118 *sei:* 'sé', forma de imperativo, corriente en el español medieval, aunque ya arcaica en la época de nuestra pieza.

AMOR

porqu'el mucho dilatar
es cosa que me desplaze.

Sálvete Dios, buen señor,
bivas de Néstor los años
sin saber qué sea dolor;
publíquese tu loor
entre los pueblos estraños;
los daños de senetud
y su cansaçio te huya,
tórnete la joventud
con más perfeta virtud
que quando más era tuya.

SENEX

Falsa cara d'alacrán,
çierto daño que atormenta,
ya sé bien cómo se dan
las zarazas en el pan
por qu'el gusto no las sienta.
Estas bendiçiones tantas
no las quiero, ¿claro hablo?,

---

122 Néstor] Aestor *NN2, ya corregido por Aragone*

121 Aquí ha entrado el Amor en la casa del Viejo.
122 *Néstor:* anciano consejero troyano, cuya longevidad fue proverbial, ya que Apolo le concedió vivir tres generaciones.
131 *cara d'alacrán:* el alacrán es símbolo de falsedad porque es de apariencia blanda pero oculta el veneno en su cola; la misma imagen aparece en el *Diálogo* de Cota, vv. 82-85: «Blanda cara de alacrán, / fines fieros y raviosos, / los potajes ponçoñosos / en sabor dulce se dan». Elisa Aragone cita en su edición diversos textos medievales (Andreas Capellanus, fray Íñigo de Mendoza, Diego de San Pedro) donde se compara con el alacrán a la mujer o a la fortuna.
134 *zarazas:* «masa que se hace mezclando vidrio molido, veneno o agujas, y sirve para matar los perros, gatos, ratones u otros animales semejantes» *(Autoridades);* comp. *Libro de buen amor,* 175ab: «Lançó medio pan al perro, que traía en la mano: / dentro ivan las çaraças, varruntólo el alano». En el mismo lugar citado de *Celestina,* donde se mencionaba a «los de Egito», parece también recordarse este otro pasaje de nuestra pieza: «Cata, madre, que assí se suelen dar las çaraças en pan embueltas, por que no las sienta el gusto» (auto XI). En el *Diálogo* de Cota es un improperio que lanza el Viejo al Amor: «¡Ve d'aí, pan de çaraças! / ¡Vete, carne de señuelo! / ¡Vete, mal cevo de anzuelo!» (vv. 118-120).

porque con ellas encantas,
como quien con cosas santas
quiere invocar al diablo.
No te cale ronçearme,
que soy viejo acuchillado,
que tú querrías remoçarme
para tornar a mancarme:
el camino traes errado.
Porqu'es la pasión tan fiera
que causas, que quiero más
bevir en esta manera
que debaxo tu bandera
la mejor vida que das.

AMOR

Pues que me diste liçencia
para entrar donde te veo,
con algo más de paçientia
e plaga prestarme audientia
por que sepas mi deseo.
Soy venido a consolarte
por mostrarte mi affiçión,
no con gana de enojarte,
mas porque sentí quexarte
del mundo no sin razón.
Y agora, según pareçe,
sin justa causa movido,
tu furor se ensoberveçe
contra quien no lo mereçe
poniendo el mundo en olvido.
Quiero estar contigo a cuenta,
si te plazerá escucharme.

---

146 es] *om. NN2, restituido ya por Miola* 159 mas] ma *NN2*

141 *cale:* 'conviene', del antiguo *caler, incaler;* comp. Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna,* v. 375: «mas al presente fablar non me cale»; *ronçearme:* 'halagarme engañosamente'.
142 *acuchillado:* 'experimentado, escarmentado'.
144 *mancarme:* 'lisiarme, imposibilitarme, lastimarme'.
150 Sobreentiéndase *bevir:* esto es, 'que vivir, bajo tu bandera, la mejor vida que das'.

SENEX Desde allá haz que te sienta,
que tu aliento m'escalienta
tanto que temo abrusarme.

AMOR Soy contento, pues te plaze:
quiero en todo obedeçerte,
pero, si no te desplaze,
dime qué causa te haze
ultrajarme de tal suerte.

SENEX ¿Quieres que claro lo diga?

AMOR Dilo sin ningún reçelo.

SENEX No me muestres enemiga
por ningún mal que te siga,
mostrando tu desconsuelo.

AMOR Estando quedas las manos,
poco temo de la lengua.

SENEX ¡O cárçel de los humanos,
ya muestras por dichos llanos
no stimar honra ni mengua!
Tú te abaxas, tú te enxalças,
tú te alteras y te mudas,
tú con presunçiones altas
piensas encobrir tus faltas
y déxaslas más desnudas.
Eres un fuego ascondido
que las entrañas abrasa,
eres tan entremetido
que sin ser más conoçido,
te azes señor de casa.
Eres sabroso venino,
ámago dulçe y suave,
fiebre, frío de contino,

179 siga] sigua *NN2* 196 venino] venido *NN2*

169 *escalienta:* del castellano arcaico *escalentar,* 'calentar'.

170 *abrusarme:* 'quemarme', posiblemente del italiano *(a)bruciare* o quizá del catalán *abrusar;* comp. Torres Naharro, *Lamentación II,* 8: «las entrañas abrusadas», y la anotación correspondiente de J. E. Gillet.

piloto que sin más tino
lleva do quiere la nave.
Es tu pena tanto fuerte
que qualquier otra se olvida;
atormentas de tal suerte
que, siendo quien es la muerte,
la hazes tomar por vida.
Es tu reino una galea
do bive tan tristemente
quien más servirte desea,
que no ay onbre que lo crea,
sino el triste que lo siente.
Allí son los coraçones
galeotes de por fuerça;
reman con las affiçiones,
hiéreslos con las pasiones
por poco qu'el remo tuerça.
Lo que desechan los ojos
es lo que la boca gusta;
cuitas, mudanças, antojos,
sospiros, çelos y enojos
son la xarçia desta fusta.
No hablo como enemigo,
no con cautelas y artes;
de todo quanto aquí digo
tu presençia es buen testigo;
si se notan bien tus partes
siendo moço, pobre y çiego,
¿qu'es lo que de ti s'espera?
El bolar es tu sosiego,

200 Desarrollará en los versos siguientes con pormenorizado detalle la sugestiva imagen de la 'nave de amor', tópico muy de época.

206 *galea:* 'galera, embarcación', es la forma regular en castellano antiguo. Situación semejante a la que aluden estos versos es la que describe el famoso *Romance del conde Arnaldos.*

220 *fusta:* 'buque de carga'.

226 «Ciego te pintan, pobre y moço» *(Celestina,* auto XXI).

llamas son de bivo fuego
lo que está en tu linjavera.
De los tuyos más de dos,
por colorar tu locura,
te pusieron nonbre dios,
mas lo çierto es qu'entre nos
eres mortal desventura;
que si fuesses quien te llamas,
dexarías de ser quien eres:
la leña para tus llamas
no serían vidas ni famas
de quien sigue tus plazeres.
Así qu'es la conclusión
que diré, aunque te enojes,
que, pues mata tu pasión,
o mudes la condiçión
o del nonbre te despojes.
AMOR ¿Y tan presto as acabado?
SENEX No ay acabo en tu tormento.
AMOR ¿Pues?
SENEX Déxolo de cansado.
AMOR ¡Después que m'as desonrado,
te falta, viejo, el aliento!
No pienses con tus furores
quitarme desta contienda,
mas lo que me da dolores:
que entre tantos amadores
no ay uno que me defienda.
No ay quien responda. ¿A quién digo?
Todos abaxáis las çejas.
Sólo Dios me sea testigo,
que a quien fuere más mi amigo
çerraré más las orejas.

230 *linjavera:* 'aljaba, carcaj'.
232 *colorar:* 'encubrir, fingir'.
233 «Dios te llamaron otros, no sé con qué error de su sentido traídos. Cata, ¿qué dios mata los que crio? Tú matas los que te siguen [...] La leña que gasta tu llama son almas y vidas de humanas criaturas [...]» *(Celestina,* auto XXI).

Con lágrimas y gemidos,
en vuestras neçessidades
suplicáis ser socorridos,
mas çiérranse los oídos
para mis adversidades.
SENEX ¿Quién a de tornar por ti,
siendo tirano tan duro?
AMOR ¡A! ¿Quién? Quantos están aquí.
SENEX ¿Y en ésos pones a mí?
AMOR El primero.
SENEX ¡A! Yo lo dudo.
AMOR No dudarás cuando vieres
los bienes que en mí s'ençierran.
SENEX ¡Ha, ha, ha!
AMOR Oye, si quieres,
y verás que mis plazeres
vuestros pesares destierran.
SENEX Cata, que a mucho te obligas.
AMOR ¿Qué dirás, si lo ago çierto?
SENEX Que, por mucho que me digas,
son tus obras enemigas
de plazer y de conçierto.
AMOR Aora escucha, porque veas
cómo bives engañado.
SENEX ¿Engañado? ¡No lo creas!
AMOR No me turbes, si deseas
ser dello çertificado.
Comiença del alto polo
hasta el çentro del infierno,
y verás cómo yo solo

271 dudarás] durás, *haplografía corregida ya por Miola*

268 El Amor parece aludir a los presentes, al público de la obra, que se representaría ante un auditorio privado y reducido, posiblemente en una sala de palacio o de alguna casa particular.
286 A partir de aquí comienza una larga exposición sobre el poder del Amor, que todo lo domina y gobierna: los dioses, las aves, los peces, los animales, el hombre.

a Jove, Pluto y Apolo
mando, rebuelvo y govierno.
Déstos, particularmente,
es mi enemiga contarte.
Bástete qu'el más potente
he fecho ser más obediente,
más por fuerça que por arte.
Las aves libres del çielo
a mi mando son sujetas,
los peçes andan en çelo
y sienten debaxo el yelo
las llamas de mis saetas.
A los animales torno
fieros, que con mi çentella
de mansedumbre los orno;
es testigo el unicornio,
qu'él se umilla a la donzella.
Las plantas inanimadas
tanpoco se me defienden:
con tal fuerça están ligadas
que, si no están aparejadas,
ay algunas que no prenden.
De los onbres y mujeres,
pues eres tú deste cuento,

290 mando, rebuelvo y gobierno] mando, govierno y rebuelvo *NN2 Miola, orden de palabras restablecido por Aragone por ajuste de rima* 308 ligadas] liguadas *NN2*

296 Semejantes conceptos emplea Cota en su *Diálogo*, vv. 316 y ss., para describir el poder del Amor: «En el aire mis espuelas / fieren a todas las aves, / y en los muy hondos concaves / las reptilias pequeñuelas. / Toda bestia de la tierra / y pescado de la mar / so mi gran poder s'encierra [...] / Algún ave que librar / se quiso de mi conquista [...] / Árbol hay que no da fruto / do no nasce macho y hembra».

304 *unicornio:* la leyenda del fiero unicornio, que sólo podía ser apresado por una doncella, ante cuya belleza se humillaba y rendía, fue muy difundida en la Edad Media por tratados animalísticos y obras enciclopédicas; en *Celestina* se encuentra también referencia a la misma leyenda: «porque sería semejante a los brutos animales, en los quales aún ay algunos piadosos, como se dize del unicornio, que se humilla a qualquiera donzella» (auto IV).

si confensarlo quisieres,
bien dirás que mis plazeres
sigue quien a sentimiento.
Y tanbién por esperiençia
deves tener conoçido,
que si alguno a mi potençia
quiere azer resistencia,
aquél queda más vençido.
Los que están en religión
y los qu'en el mundo biven,
de qualquiera condiçión,
con deseo y afiçión
en mí esperan y a mí sirven.
Así que bien me conviene
este nonbre 'Dios de amor',
pues, si el mundo plazer tiene,
yo lo causo y de mí viene,
y sin mí todo es dolor.
Si no, dime sin pasiones,
—ya acabo, no te alborotes—
¿quién haze las invintiones,
las músicas y cançiones,
los donaires y los motes,
las demandas y respuestas
y las sontuosas salas,
las personas bien dispuestas,
las justas y ricas fiestas,
las bordaduras y galas?

331 El mismo dominio del Amor sobre las fiestas y galas cortesanas, que expresan estos versos, se halla en el *Diálogo* de Cota, vv. 239 y ss.: «Yo hago fiestas de sala / y mando vestirse rico, / yo tan bien quiero que vala / el misterio de la gala / quando está en lo pobrezico. / Yo las coplas y canciones, / yo la música suave, / yo demuestro aquel que sabe / las sotiles invenciones».

333 *invintiones* (invenciones), *motes, demandas y respuestas:* son distintos géneros de la poesía cancioneril de la época.

333-345 Hay en estos versos una resonancia de los de las *Coplas* de Jorge Manrique, intensificada además por el empleo común de la interrogación retórica.

¿Quién los suaves olores,
los perfumes, los azeites?
Y ¿quién los dulçes sabores,
las agradables colores,
los delicados afeites?
¿Quién las finas alconzillas
y las aguas estiladas?
¿Quién las mudas y çerillas?
¿Quién encubre las manzillas
en los gestos asentadas?
Las fuerças de mis efetos
los defetos naturales
tornan en actos perfetos:
hazen de torpes discretos
y de avaros liberales;
los covardes, esforçados,
los sobervios, muy umanos,
los glotones, temperados,
los inetos, provechados
y plazibles los tiranos.

346 La relación de afeites y cosméticos es muy semejante a la del *Diálogo* de Cota, vv. 271-279: «Yo hallo las argentadas, / yo las mudas y cerillas, / luzentoras, unturillas, / y las aguas estiladas; / yo la líquida estoraque / y el licor de las rasuras, / yo tan bien como se saque / la pequilla, que no taque / las lindas acataduras»; *alconzillas:* colorante purpúreo sacado del palo brasil.

347 *aguas estiladas:* agua de hierbas o flores destiladas, que se empleaba como cosmético (Alfonso Martínez de Toledo, *Corbacho,* II, cap. 3: «Aguas tienen destiladas para estilar el cuero de los pechos e manos a las que se les fazen rugas»).

348 *mudas:* «cierta especie de afeite o untura, que se suelen poner las mugeres en el rostro» *(Autoridades).*

349 *manzillas:* 'manchas, llagas, arrugas'.

351 Este de la transformación ennoblecedora del que ama, junto al de la conciliación de contrarios, eran, como ya advertía Andres Capellanus *(De amore,* lib. I, cap. IV), los efectos más característicos del poder del amor (pues de verse Juan del Encina, *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala,* vv. 275 y ss.; o *Representación sobre el poder del Amor,* vv. 51 y ss.). También lo encontramos formulado en el *Diálogo* de Cota, vv. 226-234: «Al rudo hago discreto, / al grossero muy polido, / desembuelto al encogido / y al invirtuoso neto. / Al covarde, esforçado, / al escasso, liberal, / bien regido al destemplado, / muy cortés y mesurado / al que no suele ser tal».

En los viejos encogidos
resuçito la virtud:
tornan linpios y polidos,
y en plazeres detenidos
les conservo la salud;
causo provechos sin cuento,
que dezirlos sería afrenta.

SENEX
Verdad es, mas el tormento
que traspasa el sentimiento,
¿no se escrive en esta cuenta?
Creo que avías olvidado
que hablas con quien t'entiende.
¿No sabes que yo é provado
qu'es azívar confitado
lo qu'en tu tienda se vende?
O no alcança mi saber,
o tú alabas gloria ajena,
pues en la tuya, a mi ver,
no ay momento de plazer
que no cueste más de pena.

AMOR
Nunca mucho costó poco
ni jamás lo bueno es caro
—mira bien lo que te toco—,
qu'es sentençia, y no de loco,
ser preçiado lo qu'es raro.

366 causo] causa *NN2*

361 Rodrigo Cota, *Diálogo,* vv. 224-225: «y a los viejos meto en juego / y a los muertos ressuscito». El poder transformador del Amor en los viejos fue tratado también por la literatura de la época como muestra H. Salvador Martínez, 1989, pág. 148, así como la imposibilidad del amor de viejo (como muestra, Juan del Encina, *Égloga de Cristino y Febea,* vv. 451-460).

374 *confitado:* 'azucarado'; de nuevo es alusión a los efectos contrarios del amor, que proporciona al mismo tiempo amarguras y placeres.

381 Al mismo refrán acude Pármeno para referirse a sus amoríos con Areúsa: «En tanto son las tales tenidas quanto caras son compradas. Tanto valen como cuestan. Nunca mucho costó poco, sino a mí esta señora» *(Celestina,* auto VIII). El refrán sirvió también de mote de una invención que sacó doña Catalina Manrique y que fue glosado por el poeta Pedro de Cartagena, como recoge el *Cancionero general de 1511,* fol. 143v.

Todas las cosas criadas
tienen esta condiçión:
que, fáçilmente alcançadas,
fáçilmente son dexadas
sin mirar más lo que son.
De la cosa más conpuesta,
si el preçio quieres saber,
verás conforme respuesta:
tanto vale quanto cuesta,
sea qualquiera su valer.
Pues, siendo qual es mi gloria,
porque no venga en olvido,
no es justo que aya memoria
el que consigue vitoria
del mal por ella çofrido.
¿Has visto los que conbaten?
Si veen ganançia al ojo,
no temen que los maltraten
y corren donde los maten
por codiçia del despojo.
Daquesta misma manera
es quien sigue mi querer,
porqu'el fin qu'en mí s'espera
es tan dulçe que quienquiera
a el trabajo por plazer.

SENEX
Puede ser que en tantos días
ayas mudado costunbre,
mas, quando tú me regías,
yo sé bien que ser solías
una amarga servidunbre.

399 consigue] consiguie *NN2*

386 Rodrigo Cota, *Diálogo,* vv. 442-445: «Razón es muy conoscida / que las cosas más amadas / con afán son alcançadas / y trabajo en esta vida».
400 *çofrido:* 'sufrido', con grafía no infrecuente en la época.
402 *al ojo:* 'a la vista, cercanamente'.

AMOR
Hallarás gran differençia
de lo d'estonçes agora,
y verás por esperiençia,
de gratitud y clementia,
mi condiçión se decora.

SENEX
Pues si, como dizes, eres
y tus obras son tan fieles,
ese arco con que hieres,
dime, ¿para qué lo quieres?

AMOR
Sólo para los rebeles.

SENEX
¿Y a los que leales fueren,
qué galardones les dan?

AMOR
Queridos como querrán
serán y, mientra bivieren,
no sabrán qué sea pesar.

SENEX
En el prometer, sin rienda
he visto siempre tu lengua.

AMOR
¿Quieres desto alguna prenda?

SENEX
Que al partir de la azienda
no reçiba daño y mengua.

AMOR
Yo sé bien lo que prometo
y sé que podré guardarlo.

SENEX
¡Mira que ande el juego neto!

AMOR
Si quieres ser mi sujeto,
començarás a provarlo.

435 reçiba] reçibas *NN2* 437 guardarlo] gardarlo *NN2*

417 *estonçes:* 'entonces', es la forma arcaica del adverbio, que aún pervive en la época.
420 *se decora:* 'se adorna, se hermosea', 'se ennoblece'.
423 *arco:* el arco y las flechas eran los atributos más característicos en la representación del Amor; compárese, por ejemplo, Juan de Mena, *Tratado de amor:* «E pintavan a este Cupido, más verdaderamente llamado ídolo que dios, con dos goldres llenos de frechas e con un arco dorado. E las frechas que traía en el un goldre eran doradas, las del otro plunbias, es a dezir de plomo. E dezían que al que este Dios fería con la frecha dorada sienpre le cresçía el deseo de amar, e al que fería con la frecha de plomo más le cresçía aborresçer a quien le amase» (Juan de Mena, *Obras completas,* ed. de M. A. Pérez Priego, Barcelona, Planeta, 1989, pág. 379).
438 *juego neto:* 'juego limpio'.

SENEX Temo de tu sujeçión
porque ya fui en un tiempo tuyo,
y sé quán contra razón
va la ley de tu pasión.
Mas ni por eso la huyo,
que aunque tu ley, enemiga
de sosiego y de alegría,
es tan natural y antigua
qu'es por fuerça que se siga
si por as, si no por tría.
AMOR ¿Luego ya quieres seguirme?
SENEX No sé si diga de sí.
AMOR ¿Qué temes?
SENEX Que no eres firme.
AMOR ¿Con qué quieres que confirme
la promesa que te di?
SENEX Con la obra.
AMOR Só contento.
Déxame poner la mano
do tengo hazer asiento,
y veráste en un memento
derecho, fresco, loçano.
SENEX Dime primero en qué parte.
AMOR Aquí, sobr'el coraçón.
SENEX He miedo. ¿O andas con arte?
Porque siempre oí loarte
por un famoso ladrón.
Y aún diré, si no t'ensañas,
que te conparan al rayo,

442 porque ya fui en un tiempo tuyo] *verso hipermétrico NN2 om.* ya *Miola*
449 siga] sigua *NN2*

450 *si por as, si no por tría:* 'si por uno, si por tres', 'de uno u otro modo'.
456 *só:* 'soy', forma arcaica todavía mantenida en la lengua de la época (Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua: «Yo so* por *yo soy* dizen algunos, pero, aunque se puede dezir en metro, no se dize bien en prosa»).
459 *memento:* por *momento*.
467 *rayo:* la comparación del Amor con el rayo se repetirá dos veces en *Celestina*, auto XXI: «Sana dexas la ropa, lastimas el coraçón», «Tu fuego es de ardiente rayo, que jamás haze señal do llega».

porque con sotiles mañas
nos arrancas las entrañas
sin horadarnos el sayo.
Pues si me quieres tocar
para sin vida dexarme
so color de me sanar,
más me quiero enfermo estar
que no acabar de matarme.
AMOR Demasiadas porfías
usas en esta contienda:
proprio es d'onbre de tus días
y, pues de mí no te fías,
busca quien menos te ofenda.
SENEX ¡Cómo! ¿Y juzgas a locura
si el que espera acometer
sus bienes a la ventura,
con diligençia procura
lo que puede suçeder?
AMOR ¡No más di! No es escusado,
y aún señal de onbre ingrato:
siendo ya çertificado
del bien qu'está aparejado,
busca çinco pies al gato.
SENEX Ya t'entiendo, bien te veo;
mi dolençia es tu salud.
Satisfaz a tu deseo,
que azer cunple, según creo,
de neçesidat virtud.
Pon la mano do dexiste,
toma posesión entera
desta casa que elegiste.

496 pon la mano] por la mano *NN2 Aragone, aceptamos, sin embargo, la enmienda introducida ya por Miola*

490 *buscar çinco pies al gato:* refrán que advierte contra los que se meten en dificultades que pudieran evitar y de las que no resulta fácil salir *(Autoridades)*.
498 *casa:* en el *Diálogo* de Cota la casa de juventud se ha convertido en una humilde cabaña donde habita el Viejo.

AMOR Dime, ¿agora qué sentiste?
SENEX Una llaga dulçe y fiera,
pena çierta incorregida,
un sabor que al gusto plaze
con que salud se olvida,
un morir que ha nonbre vida,
deseo que me desplaze.
El plazer que agora siento
veesle aquí luego de mano.
AMOR Bive alegre, está contento:
que, si el prinçipio es tormento,
medio y fin te será llano.
SENEX Ya te he hecho sacrifiçio
de mi antigua libertad;
mi deseo es tu servitio;
quanto al dar del benefiçio,
cúnplase tu voluntat.
AMOR Endereça tu persona,
conpón tu cabello y gesto,
tus vestiduras adorna,
que, aunque joventud no torna,
plaze el viejo bien dispuesto.

520 plaze el viejo bien dispuesto] plaze el bien el viejo dispuesto *NN2, transposición de palabras que entendemos debe corregirse*

500 Estos juegos de antítesis y de opósitos dan cuenta de los efectos contrarios que ocasiona el Amor. En términos semejantes lo explica Celestina a Melibea: «Es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte» *(Celestina,* auto X). Aunque es claro que aquí Rojas sigue a Petrarca («Est enim amor latens ignis, gratum uulnus, sapidum venenum, dulcis amaritudo, delectabilis morbus, iucundum supplicium, blanda mors»), el sintagma «dulce y fiera», que no se halla en la fuente, refuerza la presencia de nuestro *Diálogo* en la obra de Rojas, que la utiliza también en el auto IX, para referirse a la perplejidad de los apasionados amantes como Calisto: «ni penan ni descansan, ni están contentos ni se quexan, según la perplexidad de aquella dulce y fiera llaga de sus coraçones».
520 Seguramente en este punto el Viejo saldría de escena para ataviarse y presentarse de nuevo ante el Amor.

SENEX Ya qu'estoy ataviado,
dime, ¿qué quieres hazer?
AMOR Quiero t'azer namorado
y el más bienaventurado
que jamás pensaste ser.
SENEX Querría que me mirases
todo todo en derredor
y, si ay mal, que le emendases.
AMOR Si çincuenta años dexases,
no podrías estar mejor.
Mas tal es mi propredat
que, doquiera que yo llego,
no ay respeto a autoridad,
a linaje ni a edad:
por eso me pintan çiego.
SENEX Hora, pues, ¿quándo querrás
meterme en esta conquista?
AMOR Buelve el ojo aquí detrás,
que soy çierto que verás
cosa jamás por ti vista.
Mas no te mudes ni alteres,
qu'es cosa d'onbre indiscreto.
SENEX Di pues.
AMOR Por servir las mujeres:
quando con ella fueres,
que te açete por sujeto.
SENEX ¿Y tú no estarás comigo?
AMOR No.
SENEX ¿Por qué?
AMOR Porque yo quiero
que tengas sólo contigo
el secreto, buen testigo
del amor qu'es verdadero.

529 *en el ms. estos versos se atribuyen erróneamente a Senex* 543 Senex] *om. NN2*

523 *namorado:* aféresis de *enamorado.*
529 *dexases:* 'te quitases'.
531 *propredat:* 'propiedad', es variante arcaica.

Mas aquí tras esta puerta
estaré, donde te sienta,
con oreja bien dispuesta.
Tú, después d'echa tu oferta,
con ser suyo te contenta.
¡Oye, oye, antes que vayas!
Por evitar desconçierto,
cata que, por mal que ayas,
nunca muestres que desmayas
de ser suyo, bivo y muerto.

SENEX

¡O divinal hermosura,
ante quien el mundo es feo,
imagen cuya pintura
pintó Dios a su figura!
Yo te veo y no lo creo.
Tales dos contrarios siento
en contenplar tu eçelençia,
qu'entre plazer y tormento,
detenido el sentimiento,
no conozco tu presençia.
Descanso de mi memoria,
de mi cuidado consuelo,
de mis plazeres istoria,
causa de toda mi gloria,
señora de mí en el suelo,
suplícote, pues mi suerte,
por hazer mi pena çierta,
puso en ti mi vida y muerte,
que tu virtud desconçierte
lo qu'en mí más se conçierta.

579 desconçierte] desconçierta *NN2*

561 Casi idénticos son los apóstrofes de Calisto al llegar junto a Melibea: «¡O angélica imagen! ¡O preciosa perla, ante quien el mundo es feo! ¡O mi señora y mi gloria» *(Celestina,* auto XIV).
565 Al tiempo que se ha retirado el Amor, ha debido de aparecer la Mujer hermosa, ante quien proclama su rendimiento el Viejo.
568 El Viejo experimenta enseguida los afectos contrarios del amante.

Consienta tu mereçer,
no por ruego conpelida,
mas por solo tu valer,
que te sirva mi querer
mientras durare esta vida.
Y si me culpas porque
en pedir merçed exçedo,
razón tienes, bien lo sé,
mas tu virtud y mi fe
me ponen nuevo denuedo.

MULIER

¡O años mal enpleados,
o vegez mal conoçida,
o pensamientos dañados,
o deseos mal hallados,
o vergüença bien perdida!
Vive en seso, viejo en días,
que t'espera el çementerio;
déxate destas porfías,
pues con más razón debrías
meterte en un monesterio.
Mira, mira tu cabeça,
qu'es un recuesto nevado.
Mírate pieça por pieça
y, si el juzgar no entropieça,
hallarte as enbalsamado.
¿No vees la frente arrugada

591 *falta la indicación de parlamento de personaje en el ms. Miola la retrasa hasta el v. 596, pero resulta más convincente la conjetura de Aragone que la sitúa en este verso, pues «il Vecchio, tutt'ora illuso, non rivolgerebbe a se stesso tale apostrofe»* 596 vive] vivo *NN2, que hay que corregir, pues debe interpretarse como una admonición de la Mujer al Viejo* 602 qu'es un] pues un *NN2*

602 *recuesto:* 'otero, montaña, pequeña elevación del terreno'; comp. Encina, *Égloga de Plácida y Vitoriano,* 2166-2167: «quiérome llegar muy presto / allí tras aquel recuesto...».
604 *entropieça:* 'tropieza', de la forma arcaica *entropeçar,* evolucionado a su vez del primitivo y etimológico *entrepeçar.*
606 En estas quejas de la vejez hay palabras y conceptos que vemos reiterados en las que expone Celestina a Melibea: «Pero ¿quién te podría contar,

y los ojos a la sonbra,
la mexilla descarnada,
la nariz luenga, afilada,
y la boca que me asonbra?
Y esos dientes carcomidos
que ya no puedes moverlos,
con los labrios bien fronzidos
y los onbros tan salidos,
¿a quién no espanta en verlos?
Y este caduco çimiento,
do fuerça ninguna mora,
¿no te trae al pensamiento
que devieras ser contento
con tener de vida un ora?
¡O viejo desconçertado!
¿No ves qu'es cosa escusada
presumir de enamorado,
pues quando estás más penado
te viene el dolor de hijada?
Torna, torna en tu sentido,
que cansas ya de viejo,
y este mal sobrevenido
podrás poner en olvido
siguiendo mejor consejo.

SENEX
Pues que tu beldad me daña,
tu piedat, señora, invoco:
¡çese contra mí tu saña,
no te muestres tan estraña!

---

616 y este] y en te *NN2* 625 viene] viena *NN2* 627 cansas] canças *NN2, grafía ceceante*

señora, sus daños, sus inconvinientes... aquel *arrugar* de cara, aquel mudar de cabellos su primera y fresca color, aquel poco oír, aquel debilitado ver, puestos *los ojos a la sombra*, aquel hundimiento de *boca*, aquel caer de *dientes...» (Celestina,* auto IV).
613 *labrios:* 'labios', es la forma antigua y etimológica, mantenida hasta el siglo XVI; *fronzidos:* 'arrugados, fruncidos', es también la forma arcaica, derivada probablemente del francés antiguo *froncir (Corominas).*
622 *escusada:* 'inútil, superflua'.

MULIER
¡Tírate allá, viejo loco!

SENEX
¡A! ¿No sabes que soy tuyo?

MULIER
Mío no, mas de la tierra.

SENEX
Tuyo, digo, y no te huyo.

MULIER
Presto verás qu'eres suyo,
si mi juizio no yerra.
¡No toques, viejo, mis paños!
¡Déxame, qu'estoy nojada!
Que si estovieses mil años
quexando siempre tus daños,
nunca me verías mudada.

SENEX
Yo tengo mi mereçido,
y es en mí bien empleado,
pues, estando ya guarido,
quise tornar al ruido
do m'avían descalabrado.
Este es pago verdadero
que suelen aver los tristes,
sometidos aquel fiero,
crudo, falso, lisonjero,
çiego y pobre que aquí vistes.
Aquel que, por engañarme,
usó tan diversos modos
que, sin poder remediarme,
fue forçado sojuzgarme
como avéis visto aquí todos.
Cuyas promesas juradas,
causa de mi perdimiento,
muy más presto son mudadas
que las hojas meneadas

---

635 *tírate:* 'vete, aparta, quítate'.
637 La Mujer insiste en la lección moral de la meditación en la muerte como disuasoria de los apetitos de amor.
642 *nojada:* 'enojada', por aféresis.
646 La Mujer ha desaparecido y queda solo en escena el Viejo meditando.
648 *guarido:* 'curado, salvado'.

quando corre rezio viento.
Bien estava en mi sentir
quando no quería abrir,
aunque viejo, porfiado;
mas, ¿quién puede resistir
al furor de aquel malvado
que, conpuesto en falso afeite,
no entra sin embaraço?
Y así cunde su deleite
que, como mancha de azeite,
no sale sin el pedaço.
Y pues vedes cómo abrasa,
huid de su conpañía,
que, una vez entra en casa,
no se amortigua su brasa
hasta dexalla vazía.
Huid sus çiertos enojos,
apartaos de sus desdenes,
pues delante vuestros ojos
avéis visto los abrojos
que se cojen con sus bienes.
Castigá en cabeça ajena,
pues mi tormento os amuestra
a salir desta cadena
y, si n'os duele mi pena,
esperá y veréis la vuestra.

VILLANCICO

Quien de amor más se confía
menos tenga d'esperança,
pues su fe toda es mudança.

665 Imagen de las hojas movidas por el viento, símbolo de la inconstancia, ligereza y versatilidad.
671 *conpuesto:* 'ataviado, engalanado'.
686 *castigá:* 'castigad', con pérdida de la desinencia *-d* del imperativo, frecuente en la lengua antigua.

No deven ser estimadas
sus promesas infinitas,
que en el agua son escritas
y con el viento selladas;
fáçilmente son tratadas
y el bivir queda en balança.
Es su gloria más entera
engañar nuestro apetito
y, so falso sobrescrito,
ponen pena verdadera,
porqu'es neçessario muera
quien de su fe más alcança.
Su engañosa condiçión
en ausençia da denuedo
y en presençia pone miedo
porque cresca la pasión;
su más çierto galardón
es perder la confiança.
Muy mayor es el cuidado
qu'el plazer que da su gloria,
pues descansa la memoria
quando piensa en el pasado,
como quien de mar turbado
se siente puesto en balança.
Pues vemos cómo ofende
su gloria quando es más llena,
huyamos desta serena
que con el canto nos prende;
cuyo engaño, si se ençiende,
poco a poco ha tal pujança
que nos trae en malandança,
pues su fe toda es mudança.

708 presençia] presensia *NN2*

720 *serena:* aparece también en *Celestina,* auto XI: «el canto de la serena engaña los simples marineros con su dulçor». La imagen de la sirena como símbolo del engaño es frecuente en la poesía del siglo XV (Mena, Carvajal, Santillana).

6
Coplas de Puertocarrero *

* Las ha transmitido el *Cancionero general de 1511 [CG11]*, fols. 160v-163v, y el *Cancionero de Londres (o de Rennert) [LB1]*, fols. 19v-24r. Ambos presentan un texto bastante deturpado, seguramente con lagunas y omisiones, lo que hace que algunos pasajes resulten difícilmente inteligibles. El *Cancionero de Londres* ofrece un texto algo diferente, con algunas variantes significativas, pero sobre todo con frecuente transposición de estrofas y grupos de estrofas. Para la edición, sigo el texto superior del *Cancionero general*, que corrijo en los errores evidentes. Aunque se trata de un texto dialogado, en el *Cancionero* apenas se señala la intervención de personajes: sólo en las tres primeras estrofas se utiliza ocasionalmente y dentro del verso la inicial del personaje correspondiente: *.p.*, *.e.*, *.x.* Desarrollo tales abreviaturas y distribuyo el parlamento de los personajes marcando sus respectivas intervenciones. No tengo en cuenta la edición «crítica» de Manuel Moreno, 2000b, págs. 9-53, que incomprensiblemente basa el texto en *LB1* y no aporta nada nuevo, ya que en nuestra edición de 1997 ya habíamos colacionado sus variantes con las de *CG11*.

Coplas que hizo Puerto Carrero porque, passando un día por una calle donde su dama estava con una compañera suya, y también tercera dél, que se llamava Xerez, las quales él no avía visto, fue llamado por su señora y començaron a hablar los dos, y algunas vezes ella burlando dél y desfraçéndole, y buelve la habla a su compañera, donde él toma argumento para hazer este diálogo, en que se introduze Puerto Carrero, [X]erez, Ella, que es su señora, y Lope Osorio, hermano de la señora. Y comiença Ella desta manera.*

ELLA ¡Puertocarrero!
PUERTO CARRERO ¡Señora!
ELLA ¿Dónde vais?
PUERTO CARRERO No sé do voy
ni do vengo ni do estoy,
ni sé de mi parte agora.

---

* *Lope Osorio:* este personaje sólo es mencionado en la exclamación del verso 637. Teniendo en cuenta que tampoco lo menciona la rúbrica inicial de *LB1*, no parece que formara parte del elenco de personajes de la obra, sino que el copista de *CG11* lo ha considerado como tal y hasta lo ha hecho hermano de la protagonista, inducido por el v. 637. Distintos miembros de la familia Osorio son destinatarios de los poemas de Puertocarrero en *CG11* y un Lope Osorio, que tiene una hermana Beatriz, es hijo del segundo marqués de Astorga (R. Boase, 1998).

(Rúbrica inicial:) De Puerto Carrero. Este cavallero servía por amores una señora, solo por ser favoreçido della y no por más, y creçiéndole la pasión, pedía remedio. Ella, viendo que su fin se endereçava a destruir su onra, comunicólo con otra señora, su amiga; y un día, entrando este cavallero en un patio, estando ella en unos corredores, començóle ella a dezir y él a responder, y la terçera a entervenir entre ellos, y ansí comiença la obra donde dize ella *LB1*
3 estoy] stoy *CG11*

Ella — Nunca yo menos os vi.
Puerto Carrero — Verdad es,
mas la culpa vuestra es:
que, después que os conoscí,
nunca m'acuerdo de mí.
Ella — Quien de sí no tiene acuerdo
¿de quién se puede acordar?
Puerto Carrero — De vos, que n'os olvidar
acuerda mi desacuerdo.
De mí bivo descuidado
y quiera Dios
que la memoria de vos
me ponga en tanto cuidado
que biva desacordado.

Dize Ella a la compañera:

Ella — Hermana, ¿vos no le oís?
Xerez — Sí, señora.
Ella — ¿Qué os paresce?
Xerez — Que a su cuenta no meresce
los males que le dezís.
Ella — ¡O, callá, que m'enojáis!
No es despecho
qu'en descuento de lo hecho
diga más.

8 que después] pues después *LB1* 9 m'acuerdo] m'acorde *LB1* 12 que n'os olvidar] que no es de olvidar *LB1* 15 quiera] quiere *LB1* 18+ *(Rúbrica:)* Aqui habla la señora con la terçera y dize *LB1* 19 hermana, ¿vos no le oís?] vos hermana no le oys *LB1* 20 qué] pues que *LB1* 21 no merece] no os mereçe *LB1* 26 diga más] digays mal *LB1*

8 *después que:* 'desde que'.
10 *acuerdo:* jugando con el doble sentido de 'juicio, conocimiento' y 'recuerdo, memoria'.
18 *desacordado:* también con varios sentidos: 'olvidado' (se contrapondría, en una suerte de retruécano, a *memoria*), 'sin juicio', 'desacorde, destemplado'.
22 *los males:* 'los reproches'.

Xerez — ¡Donosa estáis!
¿Y desso os maravilláis?
Ella — Péname ver quál estáis.
Xerez — Y a mí lo que vos hazéis.
A quien tanto mal queréis,
veamos, ¿por qué le habláis?
Ella — Poco lleváis desta tienda,
ni él m'entiende,
porque quien seguro prende,
hasta tomar dél emienda,
trabajo que no m'entienda.
Xerez — ¿Queréis ver si os aprovecha?
Llamalde, ved si verná.
Ella — No, sino vos le llamá
porque suba sin sospecha.
Xerez — Mejor es que le dexéis,
qu'es pecado.
Harto está desventurado,
baste el mal que le hazéis
sin que le desesperéis.
Ella — N'os turbe velle turbado,
c'aunqu'en las muestras padece,
no es él mas el que paresce,
que yo siento su cuidado.

27 y desso] sy desto *LB1* 31 veamos] dezid *LB1* 35 dél] *om. LB1* 38 ved si verná] a ver sy vendrá *LB1* 41 dexéis] dexes *LB1* 47 c'aunqu'en] que aunque en *LB1* 48 no es él más] no es el mal *LB1*

26 *donosa:* 'graciosa, ocurrente', aquí dicho con ironía.
32 *tienda:* 'negocio'; es decir, 'poco entendéis de este negocio'.
34 *seguro:* 'licencia, permiso'.
35 *emienda:* 'recompensa, provecho', como en v. 172.
36 *trabajo:* 'me esfuerzo, intento'.
38 *llamalde:* 'llamadle', por metátesis de la desinencia del imperativo y la consonante del pronombre enclítico; *verná:* 'vendrá', forma arcaica en la formación del futuro.
39 *llamá:* 'llamad', con pérdida de la desinencia *-d* del imperativo, frecuente en el español clásico.
46 *velle:* 'verle', por asimilación de la *-r* a la *l-* del pronombre enclítico, fenómeno no muy frecuente en la Edad Media, pero progresivamente de moda en el siglo XVI (Menéndez Pidal, 1966, pág. 283).
47 *en las muestras:* 'en las apariencias'.

XEREZ — Bien, que no vasse a morir.
ELLA — Yo os digo,
escondeos, vell'es comigo;
hazelle acá subir
si avéis gana de reír.
XEREZ — ¿En venir está pensando?
No verná si os entendió.
ELLA — Tan aína lo llame yo
como verná trompicando.
XEREZ — ¿Queréis apostar que no?
ELLA — ¿Que va que sí?
Mas n'os ha de ver aquí.
XEREZ — ¡Cómo! ¿Estorvaros he yo?
Llamalde, que ya me vo.

ELLA — ¿Acordáis de responderme?
PUERTO CARRERO — No sé qué acuerde de mí,
pues acordar que os serví
acuerda el desgradescerme.
Pues con tristeza acordada
me matáis...
ELLA — Acabá, dezí dó vais.
(¡Qué respuesta tan penada!)
PUERTO CARRERO — Triste, voyme a mi posada.
ELLA — Acordaos, quando bolváis,
c'avéis de sobir acá.

51 yo os digo] ya nos digo *LB1* 53 hazelle] y hazelle *LB1* 54 si avéis] si aves *LB1* 57 tan aína lo] tan presto le *LB1* 61 mas n'os ha de ver aquí] mas no a de venir aqui *LB1* 67 acuerda el desgradescerme] acuerde desgradeçerme *LB1* 74 c'avéis] que aveys *LB1*

52 *vell'es:* 'verle heis', 'le veréis'.
57 *aína:* 'pronto, de prisa'.
64 La dama vuelve a llamar a Puertocarrero, y se reinicia el juego poético en torno a la repetición y la polisemia de *acordar* y sus derivados.
71 Estas palabras constituyen un «aparte» en el parlamento del personaje ELLA; como tal aparte, lo transcribimos entre paréntesis.

PUERTO CARRERO — Yo me doy por buelto ya;
por esso, ved qué mandáis.
ELLA — No son cosas para en plaça.
PUERTO CARRERO — Subiré
si manda vuestra mercé,
aunque avía d'ir a caça.
ELLA — Subí, ¿quién os embaraça?

Habla Ella a su compañera diziéndole que le verá desque suba, y dize:

ELLA — Ora le veréis venirse
passeando y requebrarse,
velle eis sin pena quexarse
y con quexas despedirse.
Velle eis mil vezes partirse
sin que parta,
velle eis que nunca se aparta
de la muerte sin morirse:
veréis que no es de sufrirse.

75 buelto] buelta *CG11* 79 sobire si vuestra merced manda *(en un solo verso) LB1* 80 avía d'ir] tengo de yr *LB1* 81+ *(Rúbrica:)* Habla la señora con la terçera diziendo *LB1* 82 veréis] veres *LB1* 83 requebrarse] requebrandose *LB1* 84 velle eis] velle es *LB1* 86 velle eis] velle es *LB1* 88 eis] veres que *LB1* 90 veréis que no es de sufrirse] veres lo que no puede sofrirse *LB1*

75 Ante la invitación expresa de la dama, Puertocarrero se da por regresado ya.
77 *no son cosas para en plaça:* 'no son cosas para tratar en la calle o en la plaza; es expresión muy parecida a la que se emplea en el *Libro de buen amor* (653 y ss.) cuando el Arcipreste ve venir a doña Endrina por la plaza y advierte cauto que «tal lugar non era para fablar en amores», que «fablar con muger en plaça es cosa muy descobierta».
80 Puertocarrero es aficionado a la caza, como tantos amadores cortesanos, entre los que se cuenta el propio Calisto de *Celestina.*
81 *os embaraça:* 'os detiene, os lo impide'.
83 *requebrar:* 'galantear, cortejar, decir requiebros'.
85 En estos versos describe muy bien la dama el carácter y el comportamiento contradictorio del amante cortés que es Puertocarrero: se queja sin estar apenado, se despide con quejas, dirá mil veces que se marcha sin que lo haga, continuamente asegurará que está muriendo sin que por ello muera, etc.
90 *no es de sufrirse:* 'no se puede soportar'.

La consideración qu'él haze subiendo:

PUERTO CARRERO Pues tan halagüeña está
quien jamás me dio respuesta,
cautela deve ser ésta.
Líbreme Dios, ¿qué será?
Del sí que di m'arrepiento.
Mas ¿por qué?,
que yo en mi vida la erré.
Pero en ser llamado siento
novedad, con que me afruento.
Señor, a ti m'encomiendo,
que vo entre la cruz y el lecho.
Mas yo, triste, ¿qué l'é hecho
para que suba temiendo?
Subir sin temor puedo.
Mas, ya subido,
no quisiera ser nascido,
de turbado, qu'el denuedo
huyó de miedo del miedo.
Pero ya fueme forçoso
de seguir lo començado,
presumiendo d'esforçado

90+ *(Rúbrica:)* Subiendo haze esta consideraçion el *LB1* 98 pero en] mas en *LB1* 99 afruento] afrento *LB1* 100 señor a ti] a ti señor *LB1* 101 y el lecho] *om. LB1* 102 mas yo triste que l'é hecho] con todo yo que lle e hecho *LB1* 104-108 *faltan estos versos en LB1* 109 pero ya fueme] fueme ya *LB1*

99 *me afruento:* quizá con el sentido antiguo del lenguaje forense, 'me siento amonestado, requerido'.

101 *vo:* 'voy', forma etimológica del presente, característica de la lengua antigua; *entre la cruz y el lecho:* esto es, 'entre dos sufrimientos (la cruz y el lecho mortuorio)'; comp. Correas, *Vocabulario de refranes,* 201: «Entre la cruz y el agua bendita: para encarecer que uno estuvo muy a peligro de padecer algún daño, que estuvo muy cerca de peligro y muerte, y casi entre cruz y caldero, amortajado».

107 *denuedo:* 'valor, audacia'.

con coraçón de medroso.
Encubriendo mis temores
fui en presencia
de quien vi tanta excelencia,
qu'en contemplar sus primores
me mudé de mil colores.

¿Vuestra merced, qué me manda?

ELLA ¿Qué? Que muráis mala muerte,
o que biváis de tal suerte
que huyáis vuestra demanda.

PUERTO CARRERO Luego ¿morir me mandáis?

ELLA Yo no lo hago,
pero levaréis en pago
de la pena que mostráis
revés de lo que buscáis.

PUERTO CARRERO Busqué harto mal en veros,
pues que m'es fuerça serviros;
busqué vida con sospiros,
causada por conosceros.
Busco el fin, y en mi ventura
no le hallo;
busqué más dolor que callo,
porque no tiene figura
mi crescida desventura.

---

113 *falta este verso en LB1* 115 de quien vi] donde vi *LB1* 116 en] *om. LB1* 117+ *(Rúbrica:)* Aqui se apeo el cavallero y subido a la sala do esta la señora dixo desta manera *LB1* 124 levaréis] llevares *LB1* 128 m'es fuerça serviros] m'esforçe a serviros *LB1* 130 causada por] causada de *LB1* 131 busco el fin y en mi] busque el fin en mi *LB1* 132 no le hallo] y no lo hallo *LB1* 133 busqué más] sufro mas *LB1*

118 Aquí Puertocarrero ha entrado ya en la sala, donde se encuentran la dama y su compañera; así lo indica expresamente la rúbrica de *LB1:* «Aquí se apeó el cavallero y, subido a la sala do está la señora, dixo desta manera», que sugiere además que Puertocarrero montase alguna caballería.

121 *huyáis:* 'evitéis, apartéis'.

124 *levaréis:* 'llevaréis', forma arcaica aunque muy usada aún en el siglo XVI (Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua:* «Yo por mejor tengo dezir *llevar,* aunque no fuesse sino porque *levar* también sinifica *levantar*»).

134 *figura:* 'representación, semejanza'.

ELLA	Será mejor que busquéis
fin a comienço tan largo
dond'el medio es tan amargo,
que n'os arrepentiréis
de huir por mi consejo
vuestra gana;
y la ida sea temprana
porque n'os huya el conejo:
acordaos qu'es refrán viejo.

PUERTO CARRERO	¿Y esso es nuevo para mí,
sin qu'esse refrán viniera?
Lo que sirviendo s'espera,
días ha que lo entendí.
Pero quien os conosciere
no podrá
huiros ni lo querrá,
porque sin vos quien biviere
mientre más bive más muere.

ELLA	Sabés ora quánto os va,
entendida es vuestra cuenta,
pero la mayor afruenta
sé qu'en mi bevir está.

PUERTO CARRERO	Y en la muerte está el reposo,
aunque s'esconde.

ELLA	(¡Qué digo y qué me responde!)
Íos, que sois enojoso.

PUERTO CARRERO	Ni sé, ni quiero, ni oso.

ELLA	¡Mirá cómo s'arrepiente!

PUERTO CARRERO	No tengo otra cosa buena
sino que, si sufro pena,
de mi grado se consiente.

---

136 busquéis] busques *LB1* 139 arrepentiréis] arrepentyres *LB1* 141 vuestra] de vuestra *LB1* 144 acordaos qu'es] acorda que es *LB1* 149-153 *faltan estos versos en LB1* 154 ora] *om. LB1* 156-160 *faltan estos versos en LB1*

144 Alude al refrán: «Después de ido el conejo, tomamos el consejo».
153 *mientre:* 'mientras', es la forma arcaica y habitual en el castellano medieval.
156 *afruenta:* 'amonestación, requerimiento'.

ELLA	Pues quitá el pie del escala
y bolveos
sin buscar otros rodeos;
si no, assí Dios me vala,
c'avréis d'ir enoramala.

PUERTO CARRERO	Mejor emienda pedís
que verme con tan ruin vida
sin tenerla merescida.

ELLA	¿Y vos por qué la sofrís?

PUERTO CARRERO	Porque resulta más gloria,
en mi passión,
que meresce el afición;
y con esta tal memoria
mi dolor es mi victoria.

ELLA	Bien hazéis el requebrado,
desdeñado y mal querido:
do no fuerdes conoscido,
serés mejor empleado.

PUERTO CARRERO	Fin ha hecho mi esperança.

ELLA	¿Y qué os la quita?

PUERTO CARRERO	Vuestra beldad infinita;
mi dicha, que no os alcança,
causa en mí desconfiança.

ELLA	¡Catá que donoso estáis!
¿El mundo acábasse en mí?

167-180 *faltan estos versos en LB1* 181 hazéis] hazes *LB1* 182 desdeñado] desdañado *CG11* // mal querido] mal queriendo *LB1* 183 fuerdes] fueredes *(hipermétrico) CG11 LB1* 186 qué os] quien os *LB1* 187 beldad] bondad *LB1* 188 mi dicha que no os] o mi dicha nos *LB1* 189 causa en mi] a causa mi *LB1*

170 *vala:* 'valga', es la forma antigua, todavía utilizada en la época.
180 *gloria, memoria, victoria* son vocablos muy usados en la poesía cancioneril, seguramente polisémicos; comp., por ejemplo, Juan de Mena: «De bivir sin desear / quantas vezes he memoria, / mi dolor m'es mayor gloria / que la vida sin amar».
181 Es decir, 'bien hacéis el galanteo fingiendo que sois desdeñado y mal querido'.
183 *fuerdes:* 'fuereis'.
190 *catá:* 'considerad, advertid, mirad'.

PUERTO CARRERO
Para mí, señora, sí,
que del todo m'acabáis
y con tan justa razón,
pues y'os veo
cabo sois, porqu'el desseo
da comienço al afición
donde acaba el coraçón.
Acaba quien no comiença
a quexar sus desventuras.

ELLA
Dexaos ya dessas locuras,
noramala, avé vergüença.

PUERTO CARRERO
¿De no quexar lo que siento?
Assí gozéis
como lo que merescéis;
y mi no merescimiento
quítame ell atrevimiento.

ELLA
Que si fuéssemos iguales
no avría más que hazer.

PUERTO CARRERO
No os plaze de me entender,
de que n'os penan mis males.
Digo que no puede ser
quien os vio
hazer más de lo que yo,
y aquí quiero fenescer
sin poderos merescer.

---

193 que del todo] pues del todo *LB1* 194 tan justa] bien justa *LB1* 195 pues y'os veo] pues que os veo y os deseo *LB1* 196 *omite este verso LB1* 197 al] a la *LB1* 201 ya] *om. LB1* 204 gozéis] gozes *LB1* 207 quítame] quitan *LB1* 208 que si] y si *LB1* 211 penan] duelen *LB1* 213 quien vio hazer mas de lo que oyo *LB1* 214 *om. este verso LB1* 216 *om. este verso LB1*

193 *m'acabáis:* 'me destruís, me consumís, me afligís', pero también 'me limitáis, me acabo en vos'.
197 *afición:* 'afección', 'inclinación a querer algo'.
202 *avé:* 'habed, tened'.
207 *ell:* forma del artículo ante vocal, ya arcaica en la época.
211 *de que n'os penan:* 'pues que no os penan (afligen)'.
215 *quiero fenescer:* 'voy a fenecer', perífrasis incoativa, formada por *querer* + infinitivo, característica de la lengua antigua y quizá ya arcaica en la época.

ELLA
Merescen vuestras maneras
pena por lo que avéis dicho.
Desde aquí pongo entredicho
porque hablemos de veras;
si no, dexáme rezar.

PUERTO CARRERO
¡O señora,
sobre ser mi matadora,
me queréis dissimular
porque crezca mi penar!
¡Por Dios, que me remediéis!

ELLA
Por vuestra vida, ¿qu'es esso?
¡Qué buen emendar d'aviesso!
¡De penado os atrevéis!
Nunca más passión ni pena
tenga yo
de la que mi vista os dio,
que yo la terné por buena.

PUERTO CARRERO
Nuevo dolor se me ordena.

ELLA
No es ya cosa de sofrir
engaño tan descubierto.
¿Vos no pedís veros muerto
huyendo vuestro bevir?
¿Qué novedad de dolor
puede ser
puesta sobre fenescer?

PUERTO CARRERO
Lo que sufre el amador,
sin duda, es mucho peor.

ELLA
Y lo qu'es peor d'aquí:
pedir mis tristezas vos.

---

218 avéis] aves *LB1* 219 desde aquí pongo] en burlas pongo *LB1* 224 queréis] queres *LB1 altera el orden de este verso y el siguiente* 225 crezca] creçe *LB1* 232 mi vista] mi vida *LB1* 234 *om. este verso LB1* 235 no es ya] ya no es *LB1* 237 vos no] pues no *LB1* 238 vuestro] de vuestro *LB1* 239-243 *faltan estos versos en LB1* 244 de] *om. LB1*

219 *entredicho:* 'mandato, prohibición de decir alguna cosa'.
224 *dissimular:* 'confundir, turbar'.
228 *emendar:* 'enmendar', es la forma etimológica, corriente en la Edad Media y aún en el siglo XV.

PUERTO CARRERO — ¡Señora, no, plega Dios,
antes me acaben a mí!
Soy de buen conoscimiento.

ELLA — Assí os quemen
como vuestros miedos temen,
memoria del mal que siento
ni os passa por pensamiento.

PUERTO CARRERO — En más congoxas me veo,
que dubdáis mi pena fuerte,
que de recebir la muerte,
pues la pide mi desseo.
¿Quién sostiene tanto daño?

ELLA — ¿Cómo quién?

PUERTO CARRERO — Vos, señora, porque el bien
de miraros muy estraño
sufre el mal de todo el año.

ELLA — Íos d'aí, no me enojéis.
¿Dónde os vino atrevimiento?

PUERTO CARRERO — De mi triste pensamiento,
del mal que vos me hazéis,
qu'él da causa que se os diga...

ELLA — ¡Callad ya!

PUERTO CARRERO — No sé cómo lo hará
quien quexando su fatiga
os halla más enemiga.
Pues vuestra merced s'enoja,
quiero que tengáis derecho
haziend'os algún despecho.

ELLA — ¡Guardá allá! ¿Qué se os antoja?

246 no plega] nunca plega *LB1* 248-252 *faltan estos versos en LB1* 253-261 *falta esta estrofa en LB1* 253-297 *estas cuatro estrofas las desplaza LB1 a continuación del v. 441 y aquí, en su lugar, coloca otras siete distintas, que corresponden a los versos 406-414, 487-495, 496-499 y 505-508, 550-558, 559-567, 415-423 y 424-432 de nuestro texto* 262 enojéis] enojes *LB1* 272 derecho] razon *LB1*

254 *que:* con valor concesivo, 'aunque'; *fuerte:* 'grave, excesiva'.
269 *fatiga:* 'dolor, afán, angustia'.

PUERTO CARRERO — Veros, vuestra gentileza.
Y quanto os veo
todo lo pide el desseo;
mas, do ay tanta crueza,
lo mejor es más tristeza.

ELLA — Estad, noramala, quedo.

PUERTO CARRERO — No quiero, ni quiera Dios.

ELLA — ¿Que tan poco tengo en vos?

PUERTO CARRERO — Mas de ser mucho no puedo.

ELLA — ¿Mucho llamáis enojarme?

PUERTO CARRERO — No querría,
mas mi forçosa porfía
busca, para más penarme,
maneras de consolarme.

ELLA — Bien hazéis a costa agena.

PUERTO CARRERO — ¿Yo, señora, en qué os ofendo?

ELLA — Ea, no vamos riñendo.

PUERTO CARRERO — ¿Qué más puede ser mi pena?
No sé qué más mal hagáis.

ELLA — ¿Qué os he hecho?

PUERTO CARRERO — Tanto mal que de derecho
merezco, aunque no queráis,
que mi gloria consintáis.

ELLA — ¿Cómo? ¿Pensáis que os entiendo?
Mejor me perdone Dios.

PUERTO CARRERO — Él me dé gracia con vos.

ELLA — ¡Ihesú, de vos me defiendo!

PUERTO CARRERO — Yo no de vos, mas de mí.

276 quanto] quando *LB1* 278 do] donde *LB1* 280 noramala] malora *LB1* 284-288 *faltan estos versos en LB1* 289 hazéis] hazes *LB1* 293 mas mal] mas me *LB1*

278 *crueza:* 'crueldad, rigor'.
280 *noramala:* 'en hora mala', por aféresis de *e-* y contracción de la preposición con la palabra siguiente, expresión corriene en la lengua medieval y clásica; *quedo:* 'quieto, tranquilo, apacible'.
291 *vamos:* por 'vayamos', es forma arcaica del subjuntivo; es decir, 'no vayamos, no sigamos riñendo'.
293 *hagáis:* 'podáis hacerme'.

ELLA — De vos ¿por qué?
PUERTO CARRERO — Bien dezís, porque busqué,
viendo que no os merescí,
vida con que fenescí.
ELLA — Fenescido y requebrado
no caben en un sugeto,
aunque os tengo por discreto.
PUERTO CARRERO — Téngome por desdichado.
Mas quien pone su cuidado
do se olvida,
aún más pierde que la vida,
pues está predestinado
a bevir desesperado.
ELLA — Esso más fue d'estudiante
que de discreto en amores.
Trocá el estudio a primores,
pues presumís de costante.
PUERTO CARRERO — Aprendí, mala ventura,
en vuestra escuela,
do mi saber se desvela
y quanto bien me procura
mi gloria, es mi desventura.
Este es el estudio mío,
con mil passiones estrañas;
allí quemo mis entrañas
y a la fin me desconfío
de la dicha y mi porfía,
y de la ciencia,
pues no hallo diferencia,
sirviénd'os, de mejoría,
antes peor cada día.

309 tengo] tenes *LB1* 315 bevir] bivir *LB1* 317 que de] que no de *LB1* 318 troca el estudio] trocad estudio *LB1* 319 pues presumis] si presum *LB1* 323 y quanto bien me] y con quanto bien *LB1* 327 mis] las *L* 328 y a la] y al *LB1*

318 Es decir, 'cambiad el estudio en destreza, en habilidad (del amante experimentado)'.

Pues he dicho mi tormento,
mis cuitas y dessearos,
no quiero más enojaros.
ELLA — Más os va que juramento.
PUERTO CARRERO — ¿Dezís que no me quexe?
ELLA — Adevinar...,
o que no tenéis que quexar.
PUERTO CARRERO — Presto mi vida me dexe
porque tanto mal se alexe.
¡O, quién no fuera nascido,
pues manifiesto paresce
lo que mi bevir padesce,
lo qu'espera lo sofrido!
Aun bien no quitan la nema,
comparado
al dolor apassionado
do mi fe se abrasa y quema,
¡y dezís que acabe el tema!
Mirá quánto sobrepuja
al que he dicho mi dolor,
que de muy luenga lavor
fue el enfilar del aguja.
Es vihuela que tempré,
fue el tentar
sin tañer y sin cantar;
fue justa que concerté,
do a mala bes m'ensayé.
Missa en pontifical fue,
mi triste comparación,

338 me quexe] se quexe *CG11* 338-342 *faltan estos versos en LB1* 346 lo] y lo *LB1* 347-351 *faltan estos versos en LB1* 352 mira] mirad *LB1* 355 enfilar] enhilar *LB1* 356 es] de *LB1* 359 concerté] començe *LB1* 360 a] *om. LB1*

347 *nema:* 'el hilo y sello con que se cerraban las cartas'.
351 *tema:* 'obsesión, porfía, obstinación'.
355 *enfilar:* 'enhilar, enebrar'.
360 *a mala bes:* 'rara vez, pocas veces'.
361 *en pontifical:* de ceremonial solemne.

y paro en la confissión,
no porque faltó la fe.
Mi pena, Dios es testigo,
y mi razón,
mas vuestra dispusición,
contraria el bien que consigo,
vierte todo quanto digo.
Causa de vida penada
es esta gloria de veros,
pues no puedo hazer creeros
las quexas de mi embaxada.
Y aún no hize la levada
de lo qu'es,
y vos, dama descortés,
sin ser la salva acabada,
dais la mesa por alçada.

ELLA
Dexad las comparaciones
y quexad lo que sentís,
porque quanto me dezís
todo passa entre renglones.
Tomáis unas conclusiones
de penar;
de no saberos quexar
o de falta de passiones,
os fallescen las razones.

PUERTO CARRERO
Lo que siento es lo que veis,
tal es que de amos m'espanto:
de mí, como sufro tanto;
de vos, de quanto hazéis.

---

364 faltó] me falto *LB1* 365 mi pena dios es testigo] de mi pena no ay testigo *LB1* 366 mi razón] ni razo *LB1* 370-378 *faltan estos versos en LB1* 382 todo passa] todo viene *LB1* 385 de no] y no *LB1* 386 o de falta de passiones] o de faltaros pasiones *LB1*

374 *levada:* 'saludo, recado, mensaje'.
377 *salva:* 'prueba que se hacía de la comida para asegurarse de que no estaba envenenada'.
382 *passa entre renglones:* 'queda olvidado'.
389 *amos:* 'ambos', es la forma propia del castellano antiguo.

Sin vos siéntome morir
y, presente,
no ay lugar que me contente
ni manera de bevir:
juzgad qué devo sentir.
Sufro el desseo de veros
y en veros desseo oíros,
y en oíros conosceros,
donde m'es fuerça serviros.
Serviros cresce el desseo,
y el dessear
me haze desesperar
de la gloria que posseo
quando cabe vos me veo.
Más sufro de lo que digo,
qu'el amor es sospechoso;
desta causa soy celoso
por serme más enemigo,
no de vuestra condición,
mas de mí:
tan sin ventura nascí
y vos con tal perfectión
qu'está cierta la passión.

ELLA
¿Vos habláis?

PUERTO CARRERO
No, ni quisiera.

ELLA
¿Mas de veras dezís algo?

---

392 siéntome morir] siento mi morir *LB1* 393 y presente] y al presente *LB1* 398 y en veros desseo oíros] y en viendos de oyros *LB1* 399 *falta este verso en LB1* 401 serviros] syrviendos *LB1* 402 y el dessear] y con el desear *LB1* 403 me haze] hazesme *LB1* 405 cabe vos] cabo vos *LB1* 406-432 *LB1 desplaza estas tres estrofas (la primera la había adelantado al v. 247 y las otras dos cuatro estrofas más abajo) y aquí, en su lugar, coloca otras tres, que corresponden a los versos 514-522, 523-526 y 532-535, y 538-545 y 549* 412 tan sin] que sin *LB1*

405 El encadenamiento de palabras y conceptos es un juego retórico habitual en la poesía de cancioneros que, como aquí, presta al discurso un cierto tono patético y fatalista.

PUERTO CARRERO No, ni sé si entro ni salgo,
si'stó dentro, si'stó fuera.
Ni sé si prueve a sallirme
o si estaré,
ni pienso lo que haré,
ni bien oso despedirme,
ni'stó ni quiero partirme.
Y pues que yo no m'entiendo,
no es mucho que no m'entiendan
ni que mis males me ofendan,
pues los busco y los enciendo.
¿Dónde se cosió esse guante?
ELLA ¡Qué deslates!
¿Vienen ya los disparates?
Pues yo's do fe que m'espante
si m'echáis el pie delante.
PUERTO CARRERO Toda esta seda se ahaja,
no porfíe vuestra mercé
que a media rienda os terné
los arfiles de ventaja.
ELLA ¿Ya cúyo será aquel mote?
PUERTO CARRERO ¿No queréis?
Pues yo's doy fe si perdéis
que me paguéis ell escote
de traerme al estricote.

417 no] *om. LB1* 420 o si] ni si *LB1* 423 ni'stó ni] ni se ni *LB1* 428 dónde] ado *LB1* 431 do] doy *LB1* 436 arfilez] alfiles *LB1* 437 ya] *om. LB1* 441 *LB1 transpone aquí las cuatro estrofas que corresponden a los vv. 262-297 de nuestro texto*

417 También son propias de la retórica cancioneril estas combinaciones antitéticas y de opuestos, conformes a la confusión y el estado de ánimo contradictorio que vive el amante.
429 *deslates:* ya con el sentido de 'despropósitos, disparates'.
432 Esto es, 'si os adelantáis, si os acercáis más'.
433 *ahaja:* de *ahajar,* 'ajar, deslucir, deslustrar'.
436 *arfiles:* variante por disimilación de *alfiles,* piezas del juego de ajedrez; es decir, 'en el juego os cederé los alfiles de ventaja'.
437 *cúyo:* uso arcaico del relativo sin antecedente y predicativo de *ser.*
441 *al estricote:* 'de mala manera', 'a golpes'.

ELLA ¿No miráis que tarde haze?
PUERTO CARRERO Para mí no ay nada bueno:
ni muero con lo que peno
ni el plazer me satisfaze.

ELLA Dezí, señora Xerez,
¿mi dechado,
dexástesle en el estrado?
Miefé, si juzgáis belmez,
mate quedáis desta vez.
Según os fue deste trance,
callar os fuera mejor:
presumís de jugador
y sois mate al primer lançe.
PUERTO CARRERO Cien mil escusas daré
y la más cierta
es veros, que desconcierta
quantos juegos concerté,
y assí está en xaque la fe.
ELLA No podéis sallir de xaque.
PUERTO CARRERO Ni lo pido ni lo quiero,
pido la muerte, qu'espero
que de tal vida me saque.
Pues la pena de huiros
está cierta,

448 dexástesle] dexastelo *LB1* 449 miefé si juzgáis] mi fe sigays *LB1* 456 la] las *LB1* 457-459 *LB1 altera el orden de estos versos:* quantas cosas conçerte / y asi esta en xaque la fe / de veros que me desconçierta 464 pues la pena de huiros] mas la causa del serviros *LB1* 465 está cierta] no esta muerta *LB1*

446 La dama interrumpe la conversación con Puertocarrero y se dirige ahora a su compañera Jerez, buscando algo por la sala.
447 *dechado:* 'lienzo para aprender a hacer labor'.
449 *belmez:* 'armadura, coraza' en castellano arcaico; se documentan también *tener belmez,* 'tener piedad', y *llevar de belmez,* 'matar, rematar a alguien (enseguida y con cierta piedad)'.
450 *mate:* 'muerto, vencido'; es el nombre de la última y definitiva jugada del ajedrez.
460 *sallir:* 'salir', es variante antigua conservada hasta el siglo XVI.

la razón, qu'es encubierta
del desseo y mis sospiros,
ésta me obliga a serviros.
Ésta dio lugar al fuego
que s'enprendió del querer,
donde se quemó el plazer
con las pieças deste juego.
Mas vo penado y contento,
que la fama
d'aver sido mate dama
y vuestro merescimiento
quitan la pena que siento.
No se aparta, mas ufana
queda, pues de vos se ofresce;
es tristeza y no entristece,
dolor sufrido de gana.
Es un bevir congoxoso
sin congoxa,
porque la ocasión afloxa
el nudo más peligroso,
y assí la pena es reposo.

ELLA
¿Vos venís en vuestro seso?
Tornad en vos: ¿dónde estáis?
¿no miráis con quién habláis?

PUERTO CARRERO
Miro que me tenéis preso
con prisiones que soltarme
es la cadena
y estar fuera desta pena,

---

466 la razón qu'es encubierta] y la razón que es cubierta *LB1* 467 del desseo y mis suspiros] de si y de sus suspiros *LB1* 470 enprendió] prendio *LB1* 472 con las pieças deste juego] con las mas pieças del juego *LB1* 475 dama] y dama *LB1* 484 porque la ocasión] donde la pasion *LB1* 485 el nudo más] el ñudo es mas *LB1* 486 y assí la pena] y ansi la muerte *LB1 (Rúbrica:)* Aqui finge el cavallero que se va la señora y buelto dize *LB1* 487-508 *estos versos los había adelantado LB1 a continuación del v. 248 (junto con vv. 406-414)*

475 Es decir, el haber sido dado mate por la dama.
486 Son estos los efectos contrarios que causa la pena de amores.
492 La 'cadena', la 'prisión' de amores es otro de los tópicos ilustres de esta retórica de la poesía de cancioneros.

péname tanto apartarme
qu'es pena para matarme.

ELLA
Quantas passiones fengís,
quantas congoxas mostráis,
dos tantas leguas estáis
lexos de lo que dezís.
Quan preso, quan libertado.
¡Y tan contento,
como en vuestro pensamiento
avéis hecho el requebrado
cativo y desesperado!

PUERTO CARRERO
¡O desdichado de mí!
Amor, ¿para qué me ciegas?
Húyote, pues que me niegas
lo que padesco por ti.
Huyamos lo que queremos,
que la muerte,
con tan desdichada suerte,
aunque mucho mal passemos,
ya no sigue tus estremos.

ELLA
Ya n'os digo lo que creo
viendo tanto desconcierto,
que querés passar por muerto
quando más ufano os veo.

PUERTO CARRERO
No es mi muerte mi passión,
es miraros
olvidar de acordaros
que avéis sido la ocasión
de mi fin y perdición.

ELLA
¿Vistes qué se me da a mí?

PUERTO CARRERO
Luego, ¿no tenéis conciencia?

ELLA
No la tengo, aved paciencia.

PUERTO CARRERO
En mal punto vine aquí.

509-513 *faltan estos versos en LB1* 514-549 *LB1 coloca estos versos a continuación del v. 405*

522 Es decir, es darme cuenta (mirar) que olvidáis (acordaros de) que habéis sido la causa de mi perdición.

ELLA Dios os lo lieve adelante.
PUERTO CARRERO Y él os pida
cuenta de mi triste vida
tan estrecha c'os espante,
porque, si lloro, que cante.
Si mi penar os contenta,
bueno devo estar con vos.
ELLA ¡Ay, mal me venga de Dios
si mi cuidado os afruenta!
PUERTO CARRERO Tanto que de mí me alexo.
ELLA ¡Qué razón!
No finjáis ya mi passión;
pues que no tenéis buen dexo,
de lo passado me quexo.
PUERTO CARRERO Yo no de lo por venir
ni lo temo, pues presente
tanto dolor os consiente
qu'es la vida no bevir.
Lo qual de lo c'a passado
se despecha,
y también, pues no aprovecha
quexar de lo qu'es quexado,
estó de mí despechado.
ELLA Desclavada fe y bien floxa
tiene quien tan presto suelta,
destorcéis a media buelta:
no es de ley vuestra congoxa.
Quien de verdad s'enamora,
su conorte
no lo rige por su norte:

550-567 *LB1 había adelantado estos versos en el bloque a continuación del v. 248*
553 de ley] de fe *LB1* 555 su] en todo su *LB1*

527 *lieve:* del arcaico *levar,* que alternaba con *llevar* (Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua,* cit. más arriba, nota al verso 124).
539 *dexo:* 'gusto, sabor'.
552 *destorcéis:* 'aflojáis'.
555 *conorte:* 'conhorte, consuelo'.

su amiga y su señora
tiene por su guiadora.
Y los servidores buenos
andan en este compás,
camino de lo qu'es más
van ellos, pues son lo menos.
Requebrado. ¿Qué os parece?
PUERTO CARRERO Qu'es tan alta
vuestra discreción que falta
en mí saber, y caresce
la respuesta que meresce.
Señora, mi desatino
de no ver en vos consuelo
de mis passiones y duelo
me puso en aquel camino,
mas ya me buelvo adoraros.
ELLA ¡Qué descuento!
Echáis palabras al viento
y pensáis que desculparos
basta para perdonaros.
¿Parésceos buen complimiento
de quien desconciertos dize?
PUERTO CARRERO Pésame de lo que hize,
señora, que m'arrepiento,
c'os serviré quanto biva,
que soy vuestro
con mayor pena que muestro,
qu'es mi fe vuestra cativa,
aunque más muertes reciba.
Como el temor sin medida
qu'en las tormentas del mar
suelen las gentes passar,

558 tiene por] a de ser *LB1* 564-565 que'es tan alta / vuestra discreción que falta] que es vuestra conclusion tan alta / que en mi careçe y falta *LB1* 568-585 *LB1 traslada estas dos estrofas a continuación de las que ocupan los vv. 586-603* 575 que] quel *LB1* 581 c'os] que os *LB1* 585 más muertes] mas pena *LB1* 587 tormentas] aspruras (?) *LB1* 588 suelen las gentes] suele la gente *LB1*

con el buen tiempo s'olvida;
su cobdicia es tan sobrada
que les fuerça
y el peligro les esfuerça,
porque l'afruenta passada
pone esperança doblada.
   Éstos la mar los encierra,
qu'es término de sus días;
votan cien mil romerías
y al fin no sallen a tierra.
Ni más ni menos he sido,
y en la buelta
hallo ya tanta rebuelta
que fuera mejor partido
dexar perder lo perdido.
   Yo soy quien con más firmeza
sufro la comparación
a costa del coraçón,
que es la misma tristeza.
Y otra mayor malandança:
que podistes
dar a mis passiones tristes
mucha malaventurança
negándome la esperança.

Ella — Ni la pedís ni la niego,
ni os la do ni la tomáis,
ni só yo la que buscáis,
aunque os he tenido juego.
Assí que a las penas tristes
y al engaño,
y a quien quexa vuestro daño

591 les] los *LB1*   592 les] los *LB1*   593 afruenta] afrenta *LB1*   599 he sido] a seido *LB1*   600 y en] yo en *LB1*   607 que es la misma] y si la misma *LB1*   614 ni os la do ni la tomáis] ni yo la do ni la busques *LB1*   615 buscáis] querais *LB1*   619 y] *om. LB1*

597 *votan:* 'hacen voto de celebrar o festejar'.

y a quantas quexas me distes,
ningún derecho tovistes.
   Que, si confessáis verdad,
no avrá culpa ni daño,
ni vos receléis engaño
ni vuestra liberalidad.
A quitar ociosidad
os entrastes;
pues passatiempo buscastes,
no finjáis necessidad,
qu'es tocar en liviandad.
   Pero dexémosnos desto.
¿Vuestra muger está buena?

Puerto Carrero — Cerca deve estar la cena.

Ella — Ya salléssedes traviesso.

Puerto Carrero — ¿Pues vuestra merced do estará?

Ella — Al oratorio.

Puerto Carrero — ¡Por vida de Lope Osorio!

Ella — D'otra cosa os segurá,
que aqueso jurado está.

Puerto Carrero — Segurá quánto os querello
de mi penado bevir.

Ella — Guardá que van a servir.

Puerto Carrero — Y que sirvan, ¿qué va en ello?
Más me va en estar do'stáis.

620 y a quantas quexas me distes] aquesas quexas que distes *LB1*   621 ningún derecho tovistes] ninguna pena me distes *LB1*   624 receléis] reçibis *LB1*   625 ni vuestra liberalidad] ni yo vuestra libertad *LB1*   627 entrastes] mostrastes *LB1*   629 finjáis] mostreys *LB1*   630 qu'es tocar en] que se torne *LB1*   631 desto] deso *LB1*   634 sallésedes] saliesedes *LB1*   635 pues] *om. LB1*   639 que aquesto jurado está] que eso seguro se esta *LB1*   643 y que] pues que *LB1*

633 Esto es, 'se hace ya hora de la cena'.

635 Puertocarrero parece pedir cita a la dama para más tarde y quiere saber dónde estará después (de la cena, se entiende).

637 Debe tratarse de una fórmula eufemística de juramento. A no ser que este Lope Osorio sea, como quiere la rúbrica, el hermano de la dama, que haría de custodio y vigilante de ésta, que se dispone a cumplir sus obligaciones devotas y piadosas.

Ella — ¿Cómo más?
Lo mejor queda detrás,
puesto que a mí me sirváis,
si la merienda olvidáis.

Puerto Carrero — ¡Por vida de quien se fuere!
Mas no sé qu'embíe
ni en qué ni de quién me fie.

Ella — El qué, de quanto viniere;
el en qué, doquier que venga;
el con quién,
quien quiera lo traerá bien
en tal que no se detenga
el tanto que no se abenga.

Puerto Carrero — Cerezas hazé traer
no olvidando c'ay mançanas,
alvarcoques y avellanas;
mas pedíme a mi muger,
¿ay más frutas que pidáis?

Ella — Cornezuelos.

Puerto Carrero — Préndasse en essos anzuelos
el marido qu'esperáis,
pues tal fruta demandáis.
Guindas ay, mas son verdes.

Ella — ¡Ihesú qu'emportuno estáis!
Anda, íos. Con tal que os vais,
embiáme lo que quisiéredes.

---

650 más] vome mas *LB1* 651 en] *om. LB1* 652 *falta este verso en LB1* 653 el en qué doquier que venga] pero pues mandays que venga *LB1* 657 el tanto que no se abenga] y el tanto que nos venga *LB1* 658 hazé] hazed *LB1* 659 c'ay] que ay *LB1* 664 préndase] pierdase *LB1* 665 qu'esperáis] que buscays *LB1* 666 pues tal fruta demandáis] pues que tal fruta senbrays *LB1* 667 mas] pero *LB1* 667+ dezid si ay mas *LB1 (verso añadido a continuación)* 668 emportuno] enojoso *LB1* 669 adá íos] yos ya *LB1* 670 embíame] enbiad *LB1*

647 *puesto que:* 'aunque'.
648 La dama pide a Puertocarrero, como mejor servicio que puede prestarle, que no olvide enviarle algunas viandas para merienda.
657 *el tanto que:* 'mientras que, en tanto que'.
658 *hazé traer:* 'mandad, pedid que os traigan'.
669 *vais:* 'vayáis'.

Puerto Carrero — Pues lo mejor se m'olvida:
natas ay.

Ella — ¡Leonorica, corre, vay!
¿Vellaca, no eres venida?
Dadgelas, por vuestra vida.

Puerto Carrero — No sufre mi pensamiento
pensar que me despedís,
ni entiendo lo que dezís
ni sé dezir lo que siento.
Sé que amagáis con el cuento
con color
de llamarme servidor,
sufro del yerro tormento,
no sé cómo os tome tiento.
Siéntome desesperar
porque mandáis apartarme,
con voluntad de matarme
más que no de merendar.

Ella — ¿No queréis acabar oy?
¡Qué postema!

Puerto Carrero — Señora, bolvíme al tema,
pero ya triste me voy,
pues tan desdichado soy.

Cabo

Ya me voy de donde quedo,
voyme sin poder partir,
con certeza de morir
tomo el empresa sin miedo.

---

671 se me] se os *LB1* 672 natas ay] que: natas que ay *LB1* 674 vellaca] rapaza *LB1* 676 no] mas no *LB1, que además desplaza esta estrofa detrás de las dos siguientes* 694 voy] vo *LB1* 695 voyme] vome *LB1* 696 certeza] çertenidad *LB1* 697 el] la *LB1*

690 *postema:* 'pesado, molesto'.

Llevo la pena sabida
y voy porque
no me consiente la fe
otra manera de vida
de ver que assí sois perdida.

702 perdida] servida *LB1* 702+ *a continuación, como «fin», LB1 incluye la siguiente estrofa:* Pues de mi no estoy presente / no puedo bien daros cuenta / de lo que mi fe consiente / sea lo que se os presenta / señal de lo que se siente / y si no dixe ni digo / quanto peno y me fatigo / con las angustias que siento / por estas muestras que cuento / vereys lo que va comigo.

7
Francesc Moner
Momería

Momería concertada de seis.*

Y van dentro de un cisne vestidos con jubones de raso negro y mantos de lluto forrados de terciopelo negro cortos y hendidos al lado drecho, y todo lo ál negro; sombraretes franceses y penas negras y ell cabello hecho negro; los gestos cubiertos de velos negros. Traía el cisne en el pico las siguientes coblas dressadas a las damas. Y leídas, abierto el cisne por el medio, sallían los momos con un contrapas nuevo, cada qual con su letra, y todos sobre las penas, con sus achas tanbién negras.

Señoras, por cuyos nombres
cada qual destos por fe
perdería cient mil vidas,
embiáis plañir los hombres
sin causa, quitto por que
sois todas desgradescidas;
en la soledad do moro
con vida triste que sigo,
enmudescido, cetrino,
sentí 'l dolor de su lloro
y quise serles abrigo,
endressa de su camino.

* Se halla recogido en la ya tardía edición de Francesc Moner, *Obras nuevamente imprimidas, assí en prosa como en metro [...] las más dellas en lengua castellana y algunas en su lengua natural catalana* (Barcelona, Carlos Amorós, 1528), fols. Eijv-Eiij. El original presenta algunas fluctuaciones y catalanismos gráficos, que trato de regularizar *(consertada, sisne, razo, drexo, hexo, ço la rason).*

Tráigoles, como vedes,
por falta de beneficio
en conforme compañía;
vuestras mercedes, mercedes,
ellos, que aviven servicios,
y yo, que sirvo de guía;
que, según el mal es grave,
y cierta es la perdición
si no mesuran cruezas,
yo lastimo, que soy ave,
quedando so la razón
todas vuestras gentilezas.
Qu'el mal, que tan mal los trata
que no los consiente quexa
ni ablar do busquen tempre,
cruel será si les mata,
mas mucho más si les dexa
la vida que dura siempre,
cuyos males van scritos
con letras de negra suerte
quales son en padescellos,
sus querellas son los gritos
que yo doy quando la muerte
me requiere como a ellos.

Son las propiedades del signe que guía, y en los amores muchos le han loado en tal sentimiento; después es muy callado, muy mal ensañoso, cetrino, y nunca apenas grita asta que prenustica su muerte por stinto natural; y stonces bozea y grita fasta que muere, como en las palabras y caso ya se dize.

Los motes ho letras fueron éstas que se siguen sobre las penas:

No me da pena la pena,
mas pensar quien me condena.

La mía por ser pública
ya s'estima,
mas lo secreto lastima.



Es mi pena tan crescida,
tan grave, biva y fuerte
que su vida me da muerte.

Entre las penas la pena
que más me pena y aquexa,
es porque bivir me dexa.

Que si della se sirviera,
aun porque ella muriera,
no me diera.

Si del bien de su servicio
mi vida no se templara,
con éstas me igualara.

8
Francisco de Madrid
*Égloga**

* Se halla únicamente en el llamado *Cancionero de Palacio* [*MP2*], ms. 617 de la Real Biblioteca, fols. 133r-138v. El cancionero ha sido editado modernamente por José J. Labrador, C. Ángel Zorita y Raph A. DiFranco, *Cancionero de poesías varias: Manuscrito No. 617 de la Biblioteca Real de Madrid*, Madrid, El Crotalón, 1986. En el siglo XIX, se hicieron dos copias de la *Égloga:* una por Pedro José Pidal, que se ha perdido, y otra por Manuel Cañete, que se guarda en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, ms. 183, núm. 63. De la de Cañete, que contiene abundantes errores, realizó una edición paleográfica y anotada J. E. Gillet, «Égloga hecha por Francisco de Madrid, 1495?», *Hispanic Review*, 11 (1943), págs. 275-303. Alberto Blecua, 1983, págs. 39-66, volviendo al texto de *MP2*, ha llevado a cabo la oportuna y necesaria edición crítica. Con muy pocas variantes, la seguimos en esta edición. Evito la grafía *qü-*

Égloga hecha por Françisco de Madrid, en la qual se introduzen tres pastores: uno llamado Evandro, que publica e introduçe la Paz; otro llamado Peligro, que representa la persona del Rey de Françia Carlos, que quiere perturbar la paz que Evandro publica; otro llamado Fortunado, cuya persona representa el Rey Don Fernando de Castilla, llamado el Cathólico, que también quiere ronper la guerra con el Rey de Françia llamado Peligro. Y razonan muchas cossas y en fin de la obra va una canzión.

EVANDRO

¡O tiempo süave, dulze y sereno,
que a fiestas convidas las humanas [mientes!
¡O paz sosegada! ¡O ricos bivientes,
que alegres gozamos de siglo tan bueno!
¡O Prínçipes grandes, de vuestros estados
gustad ora el fructo biviendo sin saña!
¡O pobres pastores, en vuestra cabaña
contentos estad con vuestros ganados!
Dexad los cayados, las hondas y perros;
conprad chirumbelas, gaita y caramillo;
seguros paçed sin mas omeçillo,
de noche y de día por valles y çerros.
Ni olio ni miera tengáis en el cuerno

10 *chirumbela:* churumbela, instrumento pastoril de viento, parecido a la chirimía.

11 *omeçillo:* 'aflicción, contienda, enemistad'.

13 *miera:* aceite de enebro que usan los pastores para curar el ganado; la fuente de estos versos, como anota A. Blecua, 1983, son las *Coplas de Mingo*

que a vuestro ganado tizne de la roña;
ni modorría temáis ni ponçoña,
ni seca en verano ni nieve en ivierno.
Vulpejas ni lovos ni vestias hanbrientas
harán alboroto jamás en los atos,
ni rayos ni ravias ni otros baratos
turbar vuestro sueño podrán con afrentas.
Sin otro reçelo sopad vuestras puchas
y dad çapateta a mano estopida;
quien más pudiere más tenga servida
la su querençiosa con fiestas y luchas.
Hazed requesones, manteca y quaxadas,
que vuestras ovejas dos vezes al año
traerán los corderos y sienpre sin daño
a casa de leche vernán retesadas;
jubón colorado, calça arrodillada
y otros repiquetes haçed, qu'es razón;
y todos roguemos con gran devoçión
la paz que tenemos no nos sea turbada.

---

20 podrán] podrá *MP2* 25 quaxadas] quaxada *MP2*

Revulgo, VIII, 1-4: «O mate mala ponçoña / a pastor de tal manera, / que tiene cuerno con miera / y no les unta la roña».

14 *roña:* especie de sarna que suele dar al ganado.

15 *modorría:* modorra, es la forma antigua.

16 *seca en verano:* 'sequía en primavera'.

17 *vulpejas:* 'zorras'.

19 *barato:* 'bulla, vocerío'.

21 *puchas:* puches, 'gachas'.

22 *çapatear* era bailar, dando con las palmas de las manos en los pies, sobre los zapatos, al son de algún instrumento; *çapatetas* eran aquellos golpes en los zapatos; *a mano estopida* quiere decir seguramente 'con la mano estirada, bien abierta'. Toda la expresión debe de tener un sentido irónico y despectivo.

24 *querençiosa:* 'amiga, enamorada'.

28 *vernán:* 'vendrán'; *retesadas:* 'atesadas, endurecidas'; Blecua, 1983, anota que es traducción de Virgilio, *Égloga IV,* 21-22: «ipsae lacte domum referent distenta capella / ubera...» (y que Nebrija, en efecto, traduce *distendo* por 'retesar').

29 *arrodillada:* 'que llega hasta la rodilla'.

30 *repiquetes:* 'galas, adornos, aposturas'.

Peligro hablando consigo mismo diçe

PELIGRO ¿Quién se me puede agora igualar
seyendo de ovejas y hato tan rico,
que, aunque me veis de cuerpo tan chico,
yo mando la tierra y mando la mar?
Muger tengo moça, hermosa sin par
y savia en el cuento de millar çenteno;
pues qu'esto es así, yo quiero saltar
y quiero tanbién tomar de lo ageno.
¿Qué me aprovechan creçidos ravaños,
de bacas, pastores, ser muy abundado,
si siempre é de ser señor de un ganado
y no conoçido de pueblos estraños?
Abúrrelo todo, Peligro, si quieres,
porque de tu nombre quede memoria,
que no faltará quien ponga en historia
los hechos notables, si algunos hizieres.
¿No saves, Peligro, si bien las ahondas,
que, entre los tallos, colodras y ençellas,
tienes pastores que saven de estrellas
y otros que pueden usar bien las hondas?

---

35 Es fama que el rey Carlos VIII, a quien representa Peligro, era pequeño de estatura y poco agraciado en el físico.

36 El primer casamiento de Carlos VIII fue con Margarita de Austria (1491) todavía muy niña, a quien repudió con gran escándalo (Margarita casaría luego con el príncipe don Juan, primogénito de los Reyes Católicos). Su segunda esposa, a quien se refiere el texto, fue Ana de Bretaña.

38 No está claro el sentido literal del verso, pero debe querer decir que Ana era 'competente en los asuntos de gobierno' (Gillet) o que era 'buena administradora' (Lázaro Carreter).

45 *abúrrelo:* 'aborrécelo'; 'aventúralo, arriésgalo' (Gillet).

50 *tallos:* 'tarros, cántaros de barro'; *colodras:* 'vasija de madera en que se ordeña el ganado'; *ençellas:* 'formas de mimbre o de estera para hacer quesos'.

51 Sugiere Gillet que pueda aludir a ciertos astrólogos de la corte, como el médico Jean Michel o un cierto Guilloche de Bordeaux, que habían profetizado a Carlos que dominaría el mundo.

Despoja, despoja la gran medrosía
que tienes metida dentro en el pancho,
y pues tienes ato tan rico y tan ancho,
sávele dar mayor conpañía,
que en nada semejas aquellos pastores
de donde tú bienes, ni traes sus pisadas,
que no lo heredavan, mas sienpre a
[puñadas
ganavan lo ageno poniendo temores.
Estáte, Peligro, soplando las manos,
mudando cada hora garrida moçuela,
hinchando la pança hasta tente suela,
que así tornarán tus hechos enanos.
Pues herguir conviene, los ojos
[abriendo,
poner en camino el ato y los perros,
a Dios y a ventura traspasar los çerros,
qu'el bien de fortuna no viene durmiendo.

EVANDRO He aquí do viene Derramasolaçes,
porque non dure la paz que publico.
¡Mal haya Fortuna que te hizo tan rico,
pues tan poco bien y tanto mal hazes!
Paz sea contigo, Peligro, y si quieres,
tocarme la mano, que bien me conoçes.
Espera, ¿dó huyes?, y no te alvoroçes;
no pienses que bine a estorvar tus plaçeres.

76 bine] biene *MP2*

53 Este tipo de reduplicaciones son muy frecuentes en *Mingo Revulgo*, de donde puede que se extendieran a todo el género pastoril (Blecua); *medrosía:* 'miedo, temor'.
54 *pancho:* variante jocosa de *panza*, muy usada en el habla pastoril.
61 *quedarse soplando las manos:* 'quedarse burlado, sin nada' (Gillet).
63 *hasta tente suela:* 'hasta no poder más' (Blecua).
74 *tocarme la mano:* 'saludarme, darme la mano'.
75 *te alvoroçes:* 'te alborotes, te sobresaltes'.

PELIGRO Oyes Evandro, no gastes raçones;
si no me as oído, agora me escucha:
save que boy a buscar otra lucha
de la que se usa entre nuestros garçones.
EVANDRO Rebuelve, rebuelve acá la caveça
y dime a dó quieres partir tan aína.
PELIGRO Allá, como á nombre creo Çisalpina,
y aún más adelante, si Dios m'endereça.
EVANDRO ¿Irás quiçá a bodas?
PELIGRO ¿A bodas o qué?,
¡A mortuorio será lo más çierto!
EVANDRO Perdido has, Peligro, todo tu conçierto.
PELIGRO Mas antes, Evandro, agora lo hallé.
EVANDRO ¿Querrás por ventura turbar el sosiego
que el mundo á esperado con tanto
[deseo?
PELIGRO A la fe, quiero, porque claro veo
que no sale umo do no ençienden fuego.
EVANDRO ¿Y cómo, Peligro, sin más consultallo
con tus bien querientes te bas de camino?
PELIGRO ¿No saves, Evandro? Mandado divino
gran bien me promete si yo sé buscallo.
EVANDRO Ensueños quizá. No les des creençia,
que an por costumbre tornar al revés;
Dote la fee, si tú no me crees,
después te lo haga creer la speriençia.
PELIGRO No me detengas con luengas consejas,
que quanto dixeres es tienpo perdido;
qu'en esto poquillo que me as detenido,
oviera ganado diez pares de ovejas.
EVANDRO ¿Luego tú piensas hallarlas en cavas
y entrar a tomallas sin otra defensa?

80 *garçones:* 'mancebos, jóvenes'.
91 *a la fe:* 'cierto, seguro'.
92 Alude al refrán «Donde no hay fuego ninguno, no sale humo» (Correas, *Vocabulario de refranes*).
95 Véase nota al verso 51.
105 *cavas:* 'foso de una fortaleza' (Gillet), 'jaula, cercado' (Lázaro Carreter).

PELIGRO A la fee, pienso, y tú así lo piensa,
que no tienen perros que balgan tres
[habas.
EVANDRO Que no los conozcas, Peligro, he reçelo,
pues otros tan huertes de tu generaçio
fueron do vas, mas en poco spaçio
tales bolvieron que aún oy les he duelo.
PELIGRO Pasado es el tiempo que perros valientes
guardavan los atos con que me das miedo;
perdido an agora todo su denuedo,
y estánse tendidos lamiendo los dientes.
EVANDRO Señal es que deven aver almorçado,
de do te aconsejo huir tal contienda,
porque no puedan hazer la merienda
con pérdida tuya y de tu ganado.
Y más porque veas que te desengaño,
save que luego, al entrar del camino,
darás con los perros de aquel serpentino
donde es forçado resçivas gran daño.
PELIGRO No cures, Evandro, que yo tengo tratos
con sierpes [... ... ... -ertos],
que a res de mi hato jamás harán tuertos
y son de consuno entrambos los hatos.
EVANDRO Repugna, Peligro, la tal condiçión
hazer amistad la cabra y cuchillo;
mill vezes te he visto llamarte carrillo

110 generaçio] generaçion *MP2* 126 *Verso incompleto en MP2* 128 consuno] consumo *MP2*

110 *huertes:* por *fuertes,* con aspiración de *f-* inicial, característica del habla pastoril; *generaçio:* 'linaje, abolengo', derivado del nominativo latino.
123 *serpentino:* es probable que aluda al duque de Milán, Ludovico Sforza, (1479-1500), descendiente de la familia Visconti, en cuya enseña figuraba una serpiente devorando a un niño (Gillet).
124 *es forçado:* juego de palabras, calambur, con Sforza, aludido en el verso anterior (Lázaro Carreter).
126 Durante 1493 Ludovico envió embajadas a París para negociar con Carlos VIII (Gillet).
131 *carrillo:* carillo, 'amigo, compañero', forma antigua y también característica del habla pastoril.

de muchos y, al fin, seguir tu opinión.
Ya no eres creído en burlas ni en veras;
por ende, no creas que abrás desconsuelo,
que burlas a todos bien como moçuelo
y ban conoçiendo tus artes mañeras.
PELIGRO Déxate desso, que tengo las mientes
tan huertes y hirmes en esto que digo
que quien me da enpacho será mi
[enemigo.
EVANDRO Pues no pasa mucho que tú te arrepientes,
cata, Peligro, que deves membrarte
de la nuestra burra que con tanto afán
nos trae de contino el vino y el pan:
si tú la fatigas abrá de dexarte.
Y el padre de todos, qu'en cargo la
[tiene,
pastor de pastores a quien tanto deves,
que sienpre tus cargas á hecho muy leves,
renombre te dando de que honra te biene;
y sienpre te ha dado con mano muy llena
gran abundançia de lana y corderos,
çurrón y cayado con otros aperos:
ingrato semejas y aun digno de pena.
PELIGRO Daré por tus miedos, Evandro, perdona,
esta castañeta, que mill otros viejos
cuidaron tenerme con tales consejos;
mas hágome vefa de quien lo raçona.
EVANDRO Mal hazes, Peligro; tú das ocasión
qu'el mar y la tierra y el çielo te aburra,
que metes tu ato do paçe la burra;
verás que no sale sin su perdiçión.

141 *membrarte:* 'acordarte'.
142 Alude a la Iglesia que, como en las *Coplas de Mingo Revulgo,* IV, 2, es representada por la burra del hato.
145 El Papa, es decir, Alejandro VI, cuyo pontificado se extiende de 1492 a 1503.
154 *castañeta:* gesto de menosprecio haciendo sonar los dedos.
158 *aburra:* aquí con el sentido de 'aborrezca, deseche'.

PELIGRO Ganado o perdido, allá quiero entrar.
Biva quien pudiere, el otro que muera.
Hinchir el çurrón y sea do que quiera,
que yo no me pago d'estar a mirar.
EVANDRO Espera y no seas tan presuroso.
PELIGRO ¿Y agora de nuevo recreçe qué digas?
EVANDRO De nuevo te ruego, Peligro, no sigas
tu pensamiento, qu'es muy dañoso,
que puesto por caso que pase tu ato
por esto vedado, lo qual yo no creo,
los fieros mastines del Partenopeo
te arán de la vida hazer buen varato.
PELIGRO A lobos espantan los muchos ladridos.
Mis perros se an visto en grandes
[quistiones
contra águilas fieras y bravos leones.
EVANDRO Dexo en el tintero que fueron vençidos.
Los perros, Peligro, de aqueste pastor
de una lechigada son todos a una;
nunca supieron themer cosa alguna,
mas antes a otros poner en temor.
Gallardos, loçanos, ardidos y prestos,
en toda razón derechos, expertos.
¡O, quántos de lobos por estos son
[muertos!
¡Triste tu ato si topa con éstos!
PELIGRO ¡Aotas, que creo no me as entendido!
No veo la hora que me ayas dexado
por ir a buscallo.
EVANDRO ¡Dolor de costado
te acuda, pues tanto estás enbevido!

166 *recreçe:* 'añade, aumenta' (Blecua).
171 *mastines del Partenopeo:* son las tropas del rey de Nápoles (Parténope), que era entonces Alfonso II, quien en 1495 abdicó en su hijo Fernando (Blecua).
175 Las águilas del Imperio y los leones de Castilla.
178 *lechigada:* número de crías que nacen de un parto.
185 *aotas:* ahotas, 'de verdad, cierto'.

PELIGRO Dime si cuidas tan presto acavar,
qu'el alma me aburre con tanto consejo.
EVANDRO Calla, no crezcas ni llegues a viejo,
que aún queda el ravo por desollar.
PELIGRO Si los muchos años que tienes a cuestas
no me enpachasen, y barva tan luenga,
yo te haría tenplar esa lengua,
que mucho me enojas con tales respuestas.
EVANDRO El padre, Peligro, que a su hijo castiga
no dexa por eso de serle piadoso;
tanto deseo tu paz y reposo
que injurias te digo porque ál no te siga.
PELIGRO Mas antes semejas que as raleado
por estorvar mis buenas venturas.
EVANDRO Estorvo tus daños, mas tú no te curas,
qu'está tu deseo en mal obstinado.
Los grandes aferes, si bien as notado
consigo traen juntos muy grandes
[cuidados;
cuidados, afanes, y enpués de hallados,
sin hellos querrías averte hallado.
Assí que es mejor y aquí te resuelve
guardar tu cavaña, que no es poco buena,
que desanparalla por ir a la agena,
qu'el mundo en un hora mill vezes se
[buelve.
PELIGRO Deso no é miedo, yo dexo recado
mejor que conviene a todo mi apero:
la savia zagala que dixe primero
y a mi carillo, el pastor Fortunado.

206 cuidados] cuidado *MP2*

192 Refrán con que se da a entender que aún falta por hacer en alguna cosa lo más duro y difícil.
201 *que as raleado:* tal vez 'que has actuado con mala ralea, con mala fe'.
205 *aferes:* 'preocupaciones, cosas por hacer, asuntos', ya anticuado en la época.
213 *recado:* con el sentido de 'recaudo, prevención'.

EVANDRO ¡Ausadas, ausadas, quánto que agora
guardado lo dexas según que conprendo!
¿A ella encomiendas que guarde tu
[atuendo
que a sí no sabrá guardar sola un hora?

PELIGRO ¡O Dios, que te duela! No la has
[conoçido,
más vale en el ato que siete zagales.
Si vista la ovieses, sin otras señales,
allá en Salamanca dirás que á aprendido.

EVANDRO ¡En buen cobro dexas al triste rebaño!
Vate, no cures y ándate a chitos,
que no pasa mucho que oyes los gritos
de cabras y ovejas que resçiven daño.

PELIGRO Deso no é miedo ni me despeluçio,
que el Fortunado con todas sus manos
le á de guardar, que ya somos hermanos.

EVANDRO ¡A, en ese ato yo no te ahuzio!
¿Tú quieres, Peligro, qu'él guarde lo
[tuyo,
y tú, sin pedille consejo o liçençia,
pones tus mientes, poder y hemençia
en ir a paçer lo qu'es ansí suyo?

PELIGRO No tiene allí nada, que muchos se
[acuerdan
de los de mi gesta que lo poseyeron.

EVANDRO Pues dime, Peligro, ¿cómo lo perdieron?

---

217 *ausadas:* aosadas, 'ciertamente, sin duda'.
226 *ándate a chitos:* 'despreocúpate, diviértete (en juegos o pasatiempos)'; *chito:* palo o hueso que se hinca en el suelo y al que se tira, en el juego a que da nombre.
229 *me despeluçio:* 'se me erizan los cabellos'.
231 Carlos VIII había firmado en enero de 1493 con Fernando el Católico los tratados de paz de Narbona y Barcelona.
232 *ahuzio:* 'creo, tengo confianza', derivado de *fiducia, huzia.*
235 *hemençia:* 'vehemencia', frecuente en la lengua medieval.
238 *gesta:* con el sentido de 'linaje, familia' (Blecua). Nápoles había sido francés hasta 1435, cuando Alfonso el Magnánimo se lo arrebató al rey René de Anjou.

PELIGRO Como yo quiero que aquestos lo pierdan.

EVANDRO Mal hazes, Peligro; debrías priado,
con Fortunado ir consejarte,
que dudo no quiera en algo evitarte
viendo que pazes en su dehesado.

PELIGRO Nunca yo medre si ya no desparto,
tanto aquellotro qu'el tienpo se pierde.

EVANDRO Escúchame acá, y haz que se te acuerde,
que harás poco bien y habrás daño harto.
Y esta razón, en fin, tú m'escucha:
que tien Fortunado la buena ventura,
contra la qual fue sienpre locura
venir a igualarse ninguno de lucha.

PELIGRO De buena ventura no é miedo ninguno,
que sienpre le plugo de mi gasajado.

EVANDRO ¿Y tú no ves, neçio, que el Fortunado
y buena ventura son todos uno?

PELIGRO Uno se sean. De aquí me destino,
que quiero llegar al fin mi desseo.

EVANDRO Perderte as, Peligro, según ora veo.

PELIGRO Quizá que ganarme.

EVANDRO No llevas camino,
que, puesto que halles abierta la entrada,
no pienses por eso que estás ya en el cabo.
Si libre salieres, entonçes te alabo,
mas dudo que acaves aquesta jornada.

PELIGRO Porque las cosas comienço requieren,
a Dios te encomiendo, dame liçençia.

EVANDRO Tú te la toma, mas presta paçiençia
si de otra manera que piensas salieren.

---

240 que aquestos] que questos *MP2* 250 tien] tienen *MP2* 254 gasajado] grasajado *MP2*

241 *priado:* 'enseguida, al momento'.
243 *dudo:* 'temo'.
246 *aquellotro:* de *aquellotrar, quellotrar, quillotrar,* voces muy usadas en el habla pastoril como muletillas un tanto vacías de sentido que adquieren su significado según el contexto: aquí 'me entretengo hablando'.
254 *gasajado:* 'suerte, alegría'.

Aquí se despide Peligro de Evandro, y Evandro habla a los pastores

EVANDRO
¡O pobres pastores! ¡Bolved la pelleja,
que ya se comiença el tienpo a mudar!
El çierço rebuelve, que no á de dexar
oveja ni cabra ni çera en la oreja.
Huid de los canpos, veníos a poblado,
de hondos garranchos hazed aparejo;
estad oy alerta y creed mi consejo,
que no haréis poco si os dais buen recado.
Peligro amenaza a vuestras dehesas.
Saveos reparar, qu'es muy atrevido,
pues otros Peligros avéis conoçido
a quien estorvastes las mesmas enpresas.
Al gran Pantheón tened por amigo,
que en fuerça y saver os podrá ayudar;
devéis ansí mismo camino tomar
con el Fortunado, y habréis buen abrigo.

Aquí entra el pastor Fortunado hablando a los pastores y dize

FORTUNADO
Del fuerte cordojo me viene açidente
de no sé qué nuevas que allá me an [contado.

EVANDRO
¿Qué nuevas son éstas, pastor Fortunado?

FORTUNADO
Bien seas hallado, Evandro pariente,
si tú no las sabes de aquí me despido
de más ir buscando, que deve ser viento.

EVANDRO
Di lo que buscas, que hazerte he contento,
si es cosa que aya jamás yo savido.

272 *ni çera en la oreja:* es decir, no dejará nada, arrasará todo.
274 *garranchos:* 'leña espinosa, ramas retorcidas'.
278 *reparar:* 'defender, precaver'.
281 Es decir, al Papa, a Alejandro VI.
285 *cordojo:* 'angustia, duelo'.
290 *ser viento:* 'falso rumor', 'no debe ser nada'.

FORTUNADO
¿No saves, Evandro? Un gran desconçierto
oí de Peligro habrá pocos días:
que piensa en el mundo hazer demasías.
Yo no le é creído. ¿Tú saves lo çierto?

EVANDRO
Descansa, descansa y está bien atento,
que a punto conprenda tus savias raçones.
¡Aína llegáramos a los cavezones
por desviarle de su mal talento!

FORTUNADO
Hablado á contigo, según me pareçe.

EVANDRO
Tú dizes lo vero.

FORTUNADO
¿Pues qu'es su opinión?

EVANDRO
Meter todo el mundo a su subjeçión.

FORTUNADO
Pequeño es el mundo si a él obedeze.
Mas dime, ¿qué causas alega? ¿por qué
su ato á movido con tan presta furia?
¿Injuria de otros o su propia injuria?

EVANDRO
Ni él me las dixo ni yo no las sé.
Mas sé qu'es partido con prisa tamaña,
que apenas me dixo «¡A Dios te [encomiendo!»
Un rato estuvimos aquí contendiendo,
mas no fue posible vençello por maña.
Con sierpes le puse temor y con lobos,
y con la burra, qu'es lo prinçipal;
con tu carillança, mas no hizo caudal.

FORTUNADO
Evandro, la pena asesa los bovos.
¿Mas saves qué á hecho después que [partió?

EVANDRO
Si tú me lo diçes, oirélo de grado.

FORTUNADO
De ti me pensava ser çertificado
y hallo que saves muy menos que yo.

318 oirélo] oyre *MP2*

298 *a punto:* 'punto por punto, con exactitud'.
299 *llegáramos a los cavezones:* 'riñéramos, peleáramos' (Blecua).
315 *carillança:* derivado de *carillo, caro.*
316 *asesa:* 'entra en juicio, hace cuerdo o prudente'.

Con pocos pastores y muy menos perros,
usando sus artes que presto se roçen,
mostrando fiereça do no le conosçen,
pasado á Peligro los valles y çerros.

A unos repela la lana y pellejo,
a otros otorga lo que otros pelaron.
So nombre de paz entró do aprestaron
los suçesores del buen pastor viejo.
Y calli callando el mugigatillo,
a unos halagos y a otros temores
mostrando, quería alçarse a mayores,
si no uviera dentro quien contradeçillo.

Ya saves la burra que tanto lo h'amado,
en quien del cansançio todos reposamos,
aína la hiziera ser de dos amos.

EVANDRO ¡O, ravia lo mate al pastor revellado!

FORTUNADO Mas la prudençia del gran Pantheón,
que siglo de siglos será memorada,
consigo la tubo tanto abraçada
que no pudo en ella meter división.

Y desque vio el agua qu'entrava en su
[barca,
en una cavaña muy fuerte que havía
a sí y a la burra y a su conpañía
metió como hizieron en tienpo del arca.
Y allí la sostuvo bien zerca de un mes,
usando saver y seso tan grato,
hasta que uvo Peligro y su ato
por bien de venir delante sus pies.

321 El número de soldados del ejército que trasladó a Italia Carlos VIII oscila entre los 17.000 y los 50.000, según las distintas fuentes (Blecua).

328 Entró en el Ducado de Saboya, donde el joven duque tenía doce años de edad, y en el Monferrato, donde el marqués contaba catorce años (Gillet).

329 *calli callando:* calla callando, 'con disimulo, calladamente'; *mugigatillo:* mojigatillo.

335 Carlos VIII quiso deponer al papa Alejandro VI.

336 *revellado:* 'rebelado, obstinado'.

344 Cuando llegó el ejército francés, el día de Navidad de 1494, Alejandro VI se refugió con su séquito, durante un mes, en el castillo de Sant'Angelo, hasta que Carlos le rindió homenaje (Gillet).

Jamás un pastor de tal ardimiento,
constança y reposo, consejo y saver,
en manos de otro pudiera caer
que hubiera la burra asaz detrimento.

EVANDRO A fee, Fortunado, que en esta sentençia
se acuerdan los cuerdos que son entre nos,
que ese Pantheón es hombre de Dios
y agora lo muestra muy bien la
[esperiençia.

Yo no sé quién fuera pastor tan osado
que, biéndose en tienpo de tal turvaçión,
guardara la burra con tal discreçión.

FORTUNADO Por eso es Dios bueno, que tal nos lo á
[dado.

Mas ora te buelvo a dezir de Peligro:
que, como partió de aquel sanctuario,
de quanto allí dixo usó lo contrario,
poniendo a sí en mengua y el alma en
[peligro.

Del Partenopeo, si quiés que te arguya,
la culpa y la pena se huvo su dueño,
Peligro lo tubo, y en menos que un sueño
perdiólo y se va con poca honra suya.

EVANDRO Tus manos dichosas y buena ventura
tocaron la llaga del Partenopeo,
que de otra manera, sin duda, me creo
su mal no llevava remedio ni cura.

Pugnar contra ti es cosa muy loca,
que, enpués que partiste, en cosa ninguna
oviste revés de adversa fortuna,
mas todo te viene a perdir de boca.

363 Aunque Carlos había prometido no ir contra la Iglesia ni el Papa, enseguida olvidó sus promesas y tomó la villa de Marino.

368 Puede referirse tanto a Alfonso como a Ferrante de Nápoles, quienes huyeron a la isla de Ischia cuando, en febrero de 1495, hicieron los franceses su entrada triunfal (Gillet, Blecua).

370 *tocaron la llaga:* 'curaron'; es de notar la refrencia simbólica al rey taumaturgo, a través de la cual se alude al pacto entre Fernando el Católico y Ferrante (Lázaro Carreter).

FORTUNADO Quien [... ... ... -or]
Dios le mejora y linpia de roña,
mas creíme que al otro ruindá y ponçoña
se le açe en el puche el pasto mejor.
Si ves que mis hatos prosperan sin daño
no es causa Fortuna, mas esto que digo:
yo sienpre é sido de Pantheón amigo
y pago mis diezmos muy bien cada año.
Y plázeme tanto su buena intençión,
que me es enemigo qualquier que le daña,
y aburriere mi hato y cabaña
por un solo pelo de su çamarrón.
Así que Peligro, pues es revellado
y quiso seguir su mal apetito
ronpiendo la paz qu'estava en scripto,
conviene que guste quién es Fortunado.
Guardar su amistad del todo querría
por bien de los atos y paz de la tierra:
Peligro es pastor de muy mala guerra,
no dura con él jamás conpañía.
Él sigue su seso pensando açertar
y fía en sus fuerças seyendo garçón;
si algo perdiere en esta quistión,
la culpa se deve a sí solo dar,
que ya mis ganados están a la raya,
pelando cada hora su lana a porfía;
el gran Pantheón y su conpañía,
ayuda pidiendo, razón es que le aya.
EVANDRO ¡O buen Fortunado! ¿Qué quieres [hazer?
En tu discreçión tenía confianza
qu'el mundo perdido tornase a bonança,

377 *Verso incompleto en MP2*

391 El tratado de Barcelona, firmado el 19 de enero de 1493 (véase nota al verso 231).
401 El rey de España había enviado tropas, escasas en número al decir de los cronistas, que se unieron al ejército de la liga en Sicilia y Calabria (Gillet).

¿y quiéreslo tú acavar de perder?
Descanso te pide la mucha fatiga
qu'en tienpo pasado tu cuerpo á sufrido
ganando el aprisco que estava perdido:
tus hatos lo saven, si quiés que lo diga.
FORTUNADO Aquesa fatiga mis atos desean
y yo no la huyo, mas asigno de grado:
descanso es al cuerpo travaxo pasado
y en la ánima fuerte fatigas recrean.
Por dirte mis cosas muy más por estenso
quisiera contigo más largo hablar:
razón no consiente, que mi gran tardar
a muchos enoja según que yo pienso.
Así que concluyo, que mucho é [tardado,
por claro mostrarte que tengo razón
poner por serviçio del gran Pantheón
el hato y los perros, çurrón y cayado.
[EVANDRO] Tanbién me pareçe qu'estás pertinaçe:
¡llegada es la hora qu'el mundo feneçe!
FORTUNADO Justiçia lo pide, raçón favoreçe
que nadie apaçiente do la burra paze.
Y quantos en ella quisieren cargar
sus culpas y aperos estando holgada,
quando la vieren que está abarrancada,
con todas sus fuerças la deven sacar.
EVANDRO Tu gran discreçión y mucho saver,
con el Pantheón seyendo, soy çierto
podrés conçertar qualquier desconçierto
y tornar el mundo a su primer ser.

412 quiés] quieres *MP2, que corrijo (conforme al v. 365) para ajustar la medida del verso.*

411 Parece clara la referencia a Granada.
417 *dirte:* 'decirte'.
425 Como propone Blecua, estos dos versos deben pertenecer a Evandro, quien los pronunciaría en una especie de aparte exclamativo ante la actitud de Fortunado, tan pertinaz como la de Peligro.

Esta esperança me pone consuelos,
aun aora que partes con prisa sañosa.

FORTUNADO Evandro, la paz y guerra reposa
en manos de Aquel que rige los çielos.
Partir me conviene, la hora es venida.
A Dios te encomiendo.

EVANDRO Él guíe tu jornada,
mas mucho quisiera que más consolada
dexaras mi alma en tu despedida.

Despedido Fortunado, queda Evandro haziendo una exclamaçión y, en fin, rogando a Dios que aquella guerra sea convertida en paz y concordia

EVANDRO ¡O mundo caduco, mesón de mortales,
do hombres y enojos reposan y muertes!
¿Qué mal ay creçido con quien no
[conçiertes?
¿Qué bien tan conforme que no
[desiguales?
¡O presta mudança de çielo y estrellas!
¡O dura discordia de los elementos!
¡O ravias infernas, que vuestros tormentos
apaçiguastes con nuestras querellas!
¿Qué hambre raviosa de nuestro
[sosiego
en vuestro apetito creçió tan aína?
¿Qué ira sañosa, qué enbidia malina
os hizo tan presto ponerlas en suelo?
¡O Láchesis triste! ¿Por qué con tal furia
quebraste los hilos de nuestra alegría?
¡Dexárasle al menos holgar solo un día
si gana tenías de hazernos injuria!
¡O alto Señor que quieres y puedes
todas las cosas según las ordenas,
y de tu mano jamás sino buenas

457 *Láchesis:* una de las tres Parcas, que tejen y cortan el hilo de la vida del hombre.

proçeden, y Tú de nadie proçedes!
Repara, Señor, de graçia te pido
el duro comienço de tanta mudança
qu'en tu mano sola se tiene esperança.
Si Tú te descuidas, el mundo es perdido.
Con sangre preçiosa nos as redimido:
no nos consientas en sangre ensuçiar.
Guerras mortales ¿qué pueden causar
sino de tu culto gran falta y olvido?
Levanta la saña de sobre la faz
de tierra contriste y aflitos revaños.
Piedad te convença de sus graves daños
y esta gran guerra convierte en gran paz.
Pues tal poder diste que a tus sacrifiçios
loores y honor su vida exerçita,
consienta, Señor, tu graçia infinita
que goçe seguro de tus benefiçios.
Y todos nosotros, con las manos juntas,
rodillas por suelo, digamos «Amén».
Vosotros cantando rogalde tanbién
que sean las respuestas según las preguntas.

Canción del fin

Miserere al mundo aflito,
Regum Rex, que solo puedes;
con tus graçias y merçedes
haz contento su apetito.
Tú el camino nos muestras
de hazer lo que Tú quieres:
júzganos como quisieres,
no según las obras nuestras.

480 Parece que alude al Papa, aunque también podría ser a Fernando el Católico, ante quien se representaba la obra y quien era el homenajeado.

9
*Égloga sobre el molino de Vascalón**

* Se halla recogida únicamente en el *Cancionero de Pero Guillén de Segovia* (Biblioteca Nacional de España, Ms. 4114) [*MN19*], fols. 203r-209r. Fue editada con errores de transcripción por Joseph E. Gillet, «The *Egloga sobre el molino de Vascalón*», *Philological Quarterly*, 5 (1926), págs. 87-89. Una nueva edición, más atenta al manuscrito único, llevamos a cabo hace unos años, M. Á. Pérez Priego, «La *Égloga sobre el molino de Vascalón:* texto y sentido literario», en I. Arellano y J. Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1991, págs. 403-416.

Égloga entre Juan Molinero e Iñigo Sitio sobr'el molino de Vascalón.

Habla Iñigo Sitio

Asmo como qu'alvorea,
pareca qu'arraba'l cielo
testezuelo hallo el suelo
y aun semejante qu'orea.
Ríe ell alva en ell otero,

---

1 qu'alvorea] caluorea *en el ms., que interpreto como aglutinación de la conjunción enunciativa (a fines del* XV *y principios del* XVI *la grafía* ca, *ordinariamente reservada para la conjunción con valor causal, podía equivaler simplemente a la completiva* que) *y el verbo* alvorear, *ya atestiguado en Nebrija). La grafía semejante a* -x- *del ms. es claramente representación de la vibrante simple* -r-, *como en muchos otros lugares del texto* 2 qu'arraba'l] *es confusa la lección* carrabal *del original; la interpreto también como una aglutinación de conjunción + verbo + artículo, cuyo sentido debe de ser 'que arrebola el cielo', aunque en la época parece que sólo está atestiguado el sustantivo* arrebol. 4 qu'orea] corea *MN19* coxea *Gillet* 5 ell alva] ellalma *MN19*

1 *asmo:* 'pienso, considero', de *asmar,* derivado vulgar del latín *aestimare* y corriente en toda la Edad Media, aunque ya arcaico en el siglo XV; a partir de entonces tiende a recluirse, como uno de tantos arcaismos que la constituyen, en el habla rústica y pastoril del teatro de fines de la Edad Media y principios del siglo XVI; comp. Juan del Encina, *Égloga I,* v. 2: «Asmo, soncas, acá estoy, / que a ver nuestrama voy».

3 *testezuelo:* de *teso, tesezuelo,* 'elevación del terreno'; Encina, *Égloga VI,* v. 93: «Las cebollas enristraron / y assomaron / por en somo de aquel teso».

4 *orea:* Nebrija: «orear, poner al ayre» *(Vocabulario).*

5 La forma del artículo *ell* presenta la palatalización característica de *l-* en el habla pastoril.

empinado está el Lucero
y la Guarda puja'l Norte;
cudo qu'abremos deporte
con el nuebo molinero.
Pero llebo de civera
tanto llen'aquesta saca

---

7 puja] pusa *Gillet* 10 pero llebo de civera] Pero Uebo de Civera *Gillet*

6 *empinado:* 'muy alto, encumbrado'; *Lucero:* la estrella llamada Venus, precursora del día y que antecede al sol.

7 *Guarda:* Guardas del Norte «se llaman dos estrellas notables muy lucidas, colocadas en la espalda de la Ossa menor, por las quales se rigen los navegantes y la gente del campo para observar la hora de la noche, atendeindo al paraje que se hallan respecto de la estrella polar» *(Diccionario de Autoridades); puja:* 'sube, crece hacia'; *Norte:* la estrella Norte, polar.

8 *cudo:* por *cuido,* 'pienso', con reducción del diptongo, característica del habla rústica y pastoril; *deporte:* 'solaz, entretenimiento'. Es de notar que varios vocablos de estos versos remiten a la copla VIII del *Laberinto de Fortuna,* de Juan de Mena: «La orden del cielo exemplo te sea: / guarda la mucha costancia del Norte, / mira el Trión que ha por deporte / ser inconstante, que siempre rodea».

9 Toda la estrofa parece tener algo de réplica o de contraste, no sabemos si directamente provocado o no, con la copla XXVIII de las *Coplas de Mingo Revulgo,* donde tras las profecías de todos los males que se desencadenarán si no se pone remedio, se anuncia esta amenaza de los cielos: «Cata que se rompe el cielo, / descerrúmase la tierra, / el nublo todo se cierra. / Rebellado, ¿no has recelo? / Cata que vendrá el pedrisco / que lleva todo a barrisco / quanto mires de los ojos. / Hinca, hinca los hinojos, / quanto yo todo me cisco». El autor anónimo de nuestra obra pudo muy bien conocer la edición comentada de las *Coplas* de 1485; *nuevo molinero:* en la Edad Media los molinos eran posesiones de privilegio, que a veces se concedían como dones y mercedes. El propio Rodrigo Díaz de Vivar, como se recordará, había sido molinero en Ubierna. A ese propósito, advierte R. Menéndez Pidal (1929, pág. 129) que el molino solía ser «un monopolio de privilegio señorial muy estimado; pero a pesar de eso, los orgullosos Beni-Gómez se mofaban del héroe, como si administrase demasiado directamente la molienda, a modo de pequeño propietario». Mayor privilegio sería, pues, la posesión de la molienda y tener al servicio aceñeros que se encargaran del trabajo. Tal es la situación que parece indicar el texto.

10 *civera:* «se llama también el trigo que se echa en la tolva del molino y va cebando la rueda que le muele» *(Diccionario de Autoridades);* comp. *Coplas de la Panadera,* copla X: «no comiera su caballo / en el real la cibera».

qu'é temor en bestia flaca
no llegar a la ribera.
Y recélome del río
porqu'aqueste asnillo mío,
comoquier que tiene ducho,
segund veo el aguaducho,
temo no me qued'en frío.

Habla el Molinero

Abajada es la creciente,
pasa, pasa, Mingo Sicio,
no t'espantes del bullicio
que remuebe la corriente.
Hecha, esfuérzate y abiva
por lo manso ell agu'arriba
quanto más pudieres suso,
que quien vuelbe carayuso
luego'l hilo lo derriba.

---

19 abajada] abagada *MN19*

12 *qu'é:* 'que he'.

14 *recélome:* «rezelarse: extrañarse y detenerse con timidez; aplícase al caballo, mula, etc.» *(Diccionadio de Autoridades).*

16 *comoquier:* 'aunque'; *ducho:* con valor sustantivo, 'costumbre'.

17 *aguaducho:* «el arroyo que se forma de repente por una grande agua que viene súbitamente» *(Covarrubias).*

18 *quedarse, en frío, en fresco:* 'no conseguir lo que se esperaba'.

25 *suso:* 'arriba'.

26 *carayuso:* 'hacia abajo'.

27 *hilo:* de la corriente del agua.

Habla Iñigo Sicio

Yo querría m'atrever
y no her vano camino.
Dime, ¿cómo'stá'l molino?,
¿pueden ya todos moler?
Porque vine una vegada,
en la otra trasnochada,
vi llenados los pontones,
los rodeznos y timones,
la casa desvaratada.
Las muelas todas cachadas,
respandado el paraúso:
quantas cosas Dios ý puso,
por las islas derramadas;
acumbrado un gran atajo
del orrura y del burrajo,
como'l río fue avenido,

29 her vano] hervano *MN19 Gillet*

29 *her:* por *hacer,* del antiguo infinitivo *fer,* que sobrevivió largo tiempo en la lengua rústica: «el villano dize her por hazer» *(Covarrubias).*

32 *vegada:* 'vez, ocasión', ya en desuso en 1535, por lo que dice Juan de Valdés: «*vegada* por *vez,* leo en algunos libros y aun oigo decir a algunos; yo no lo diría ni lo escribiría» *(Diálogo de la lengua).*

33 *trasnochada:* 'la noche que precede al día presente' *(Dicionario de Autoridades);* comp. *Coplas de Mingo Revulgo,* copla XXII: «Yo soñé esta trasnochada, / de que estoy estremuloso, / que nin roso nin velloso, / quedará de esta vegada».

35 *rodeznos:* «rueda formada de muchas paletas [...] en las quales hiere la corriente del agua y las impele para el movimiento. Úsase en los molinos que llaman de cubo o en los que hay de corto remanso o peso de agua» *(Dicionario de autoridades)*; *timones:* «llaman el instrumento que gobierna el movimiento de algunas máchinas» *(Dicionario de autoridades).*

37 *cachadas:* 'hechas pedazos, rotas'.

38 *respandado:* puede ser 'torcido', derivado de *pandear; paraúso:* «especie de barrena o taladro que se mueve con unas correas...» *(Dicionario de autoridades).*

39 *ý:* es la forma arcaica del adverbio de lugar, 'allí'.

41 *acumbrado:* 'levantado'; *atajo:* «montón que se va haciendo de alguna cosa» *(Dicionario de autoridades).*

42 *orrura:* 'desperdicio, basura'; en Berceo, *Milagros,* 'palabras insolentes, improperios'; *Apolonio,* 312; *burrajo:* 'basura'.

que llegar en el exido
no podién sin grand trabajo.

Habla el Molinero

Pasa, Mingo, ven en paz,
que ya no'stán como'staban
los terrones qu'enpachaban
a las aguas en el caz.
He tomado por empresa
reparar así la presa,
que los que mijor molistes
ha ya días que no vistes
tal arina en ell artesa.

Habla Mingo Sicio

¡A la mi fe'n ti m'enoto!,
que por mi desaventura
siempre he tras picadura

49 *caz:* «canal que se hace junto a los ríos para sangrarlos y llevar por él el agua, o para regar las tierras que están en las cercanías o para que muelan los molinos» *(Dicionario de autoridades);* en el original *cas,* que podría denotar el seseo y tal vez la procedencia andaluza del copista.

51 *presa:* «es en los molinos la pesquera de piedras con que atajan el río para llevar el agua al molino» *(Covarrubias).*

52 *mijor:* vacilación de timbre en la vocal protónica, frecuente en el habla rústica y pastoril.

55 *a la mi fe:* exclamación aseverativa, muy frecuente en el habla pastoril, donde ofrece también las variantes de *a he, a la he, miafé;* ya está en *Mingo Revulgo,* copla III: «A la he, Gil Arribato»; *m'enoto:* 'me confío, tengo confianza', de *enfotar, enhotar;* en las *Coplas de Mingo Revulgo,* copla XIX: «mas si tú enfotado fuesses, / ardiente tierra paciesses», que explica así Hernando del Pulgar en su glosa: «porque los pastores a qualquier que tiene fe en sí mismo dizen que es *enfotado*»; también característico, por tanto, del habla pastoril.

57 *picadura:* «la acción de picar alguna cosa [...] assí como los molineros pican las piedras para que corten mejor el grano» *(Dicionario de autoridades).*

o en molino mucho boto.
Y tan mal desconcertado
que unas veces he llebado
escaldada la harina,
otras hecha tan aína
que no va medio cortado.

Dice Juan Molinero

Eso abrá muy buen emienda,
porné buenos aceñeros,
que los malos quartaneros
estregaban la molienda;
cargaban demasiado
a la tolba en mucho grado,
tan viva la taravilla
que era gran maravilla
no salir todo salbado.
Maquilaban trasdoblado
y hurtaban todo'l trigo;

58 *boto:* 'romo, con los filos gastados'.

65 *porné:* por *pondré,* metátesis en la formación del futuro, que aún se mantiene en el XVI, pero se va recluyendo en el habla rústica.

66 *quartaneros:* que llevaban la cuarta parte del negocio, de la maquila.

67 *estregaban:* por *estragaban,* 'dañaban, arruinaban'.

69 *tolba:* «la caxa que está colgada sobre la rueda del molino, donde se echa el grano, que sale por abaxo, por un agujero angosto y cae en la muela, donde se hace harina» *(Dicionario de autoridades).*

70 *taravilla:* «la citola del molino», «una tablita delgada de madera que se pone pendiente de una cuerda sobre la rueda del molino que sirve de que la tolva vaya despidiendo la cibera, y también de avisar que se para el molino quando dexa de golpear» *(Dicionario de autoridades).*

72 *salbado:* «la cáscara de trigo que queda gruessa y basta en la harina después de molido» *(Dicionario de autoridades).*

73 *maquilaban:* «maquilar: medir, cobrar y sacar para sí el molinero la porción de granos que le tocan por la molienda» *(Dicionario de autoridades); trasdoblado:* 'triplicado'. El 'molinero ladrón' es un motivo folclórico que aparece en numerosas obras literarias: en farsas francesas, en la *Farsa del molinero* de Sánchez de Badajoz, en el *Lazarillo de Tormes* (donde es padre del protagonista); puede verse asimismo un poema de Antón de Montoro titulado «Al corregidor de Córdoba sobre cierto trigo que le mandó», etc.

ora con nuebo castigo
se terná dello cuidado.
Estará quien mire y ande,
quien lo rija, quien lo mande
con derecho, con vivez,
tal que no quite la vez
al que quitó por el grande.
Bolverá'l costal tan lleno
que después de maquilado
el menguado quede lleno
y el lleno bien atestado.
Mas aqueste Vascalón
es de una condición:
qu'el remedio tiene caro,
si le no ponen reparo
los maestros d'Aviñón.

81 al que] al che *MN19*

80 Es decir, no quitará la vez —no menospreciará—, al que antes solía quitarla en favor del grande.

86 *Vascalón:* es el nombre del molino o del molinero; quizá tenga que ver con la ciudad bíblica de Ascalón, escenario de las hazañas de Sansón (Jueces, I, 18; XIV, 19).

89 *reparo:* «se llama también la obra que se hace en las fábricas u otras cosas que padecen alguna ruina o tienen necesidad de componerse o renovarse, o padecen menoscabo» *(Dicionario de autoridades); ponen reparo:* 'si no lo reparan, lo restauran', aunque lógicamente puede caber también un doble sentido, como viene ocurriendo a lo largo de toda la égloga.

90 *maestros d'Aviñón:* en sentido recto, los expertos molineros de aquella ciudad francesa, famosa también por este tipo de industria. Pero también puede ser una referencia oblicua a las altas magistraturas de la Iglesia. E incluso una rima referencial, no muy cargada de sentido, como en la *Comedieta de Ponza:* «e del Prinçipado, de ampurdaneses, / e muchos que dexo de aquende Aviñón», v. 584; o en el *Villancico* «Caldero y llave, madona», de Juan del Encina: «Per ma foy ge me oblí / de vos fazer tal visoña, / qu'en lo país de Borgoña / nos trobéis otro mi par. / Y pondrás en la clavera / un gros y gentil ponsón, / qu'en lo país d'Abiñón / non la aya tal fuslera».

Dice Iñigo Sicio y hace fin

Jur'a mí que me gasajo,
Juan, en verte buena hucia,
mas la presa está tan sucia
que ternás asaz trabajo.
Plega Dios por que la gente
se mantenga y se contente
vandear tanbién en esto,
que les des en paz y presto
correción y bien moliente.

---

92 hucia] husia *MN19*

91 *jur'a mí:* exclamación que contiene una fórmula eufemística de juramento en la que la invocación de la propia persona ha sustituido a la que podría haber sido irreverente apelación a la divinidad o a algún santo; este tipo de expresiones son muy frecuentes en el habla rústica y pastoril; *me gasajo:* en el original *magasajo,* pero es mala interpretación del copista del siglo XVIII, que escribe el verbo moderno *agasajar* por transcribir el antiguo y correcto *gasajar,* 'alegrarse, tomar placer', muy característico del habla pastoril.

92 *huzia:* 'fe, confianza', derivado arrusticado del latín *fiducia;* también muy usado en el habla pastoril, comp. Encina, *Égloga V,* v. 6: «¿Qué será, triste de mí, / desdichado? / Ya no hay huzia, mal pecado».

96 *mantenga:* no deja de resonar en estas expresiones el característico saludo pastoril «¡Dios mantenga!».

99 *correción:* «correción, correctio. Castigatio» (Nebrija, *Vocabulario).*

Apéndices

Apéndice I
Ceremonias y juegos teatrales en los templos

1
DOCUMENTACIÓN VARIA

Recogemos en este apartado una serie de disposiciones tanto civiles como eclesiásticas, en las que se hace referencia a espectáculos teatrales. Si bien es cierto que este tipo de testimonios debe tomarse siempre con cautela, por cuanto tales disposiciones suelen repetir ecos de la vieja condena del teatro por parte de los moralistas latinos y de los padres de la Iglesia, no es menos cierto que a lo largo del tiempo se produjeron diversos impulsos reformadores —como el del obispo Paciano en el siglo IV, el de Inocencio III y el concilio de Letrán o el de la implantación de la fiesta y procesión del Corpus— que fueron modificando la actitud de la Iglesia ante el espectáculo teatral (John E. Varey, 1976, págs. 241-244). Tales cambios de actitud pasarían a reflejarse en los cánones y decretos oficiales. En las actas y documentos castellanos, todavía resuenan los ecos de la antigua controversia, pero hay también referencias particulares que no cabe sino entender como reflejo de la realidad de su tiempo. Antonio García y García (1988, págs. 45-51), ha advertido de la cautela con la que deben interpretarse los textos sinodales y la complejidad de sus fuentes y filiación y, en el mismo sentido, Humberto López Morales (1991, págs. 227-252), ha llamado la atención sobre el famoso texto de las *Partidas*.

La controversia se reavivó en el siglo XIII con la carta de Inocencio III al arzobispo de Gnesen en respuesta a su consulta sobre las celebraciones paganizantes en las iglesias los días siguientes a Navidad (1207), poco después incorporada a las sumas canónicas de la *Compilatio Tertia* y a las *Decretales* de Gregorio IX (1234), insistentemente glosadas por los juristas de la época. Allí se formulaba ya de manera rotunda la prohibición de los juegos teatrales en las iglesias: «Ludi theatrales etiam praetextu consuetudines in ecclesiis vel per clericos fieri non debent: Interdum ludi fiunt in eisdem ecclesiis theatrales, et

non solum ad ludibriorum spectacula introducuntur in eis monstra larvarum, verum etiam in aliquibus anni festivitatibus, quae continue Natalem Christi sequuntur, diaconi, presbyteri et subdiaconi vicissim insaniae suae ludibra exercere presumunt, per gesticulationum suarum debacchationes obscenas in conspectu populi decus faciunt clericale vilescere quem potius illo tempore verbi Dei deberent praedicatione mulcere» (C. Casagrande y S. Vecchio, 1978; J. Drumbl, 1989).

La prohibición va dirigida contra las *larvae* y *theatrales ludi* que tienen lugar en iglesias y catedrales como fiestas jocosas en las celebraciones de Navidad. Parece que había cuatro tipos de fiestas jocosas o *tripudia,* que estaban relacionadas con la celebración del año nuevo, conforme documenta a fines del siglo XII el *Rationale divinorum officium* de Jean Belethus, rector de teología de la Universidad de París: las de los diáconos, prestes, niños cantores o monaguillos y, finalmente, la de los subdiáconos «quod vocamus stultorum», celebrada en la Circuncisión, en la Epifanía o en su octava (E. K. Chambers, 1903; A. Gómez Moreno, 1991, págs. 43-44).

1.1. Alfonso X, «Partida I»

Título VI: *De los clérigos, et de las cosas que les pertenescen facer et de las que les son vedadas.*

Nueve órdenes de ángeles ordenó nuestro señor Dios en la eglesia celestial, et puso a cada una dellas en su grado, et dio mayoría a los unos sobre los otros, et púsoles nombres segunt sus oficios. Onde a semejante desto ordenaron los santos padres en la eglesia terrenal nueve órdenes de clérigos, et dieron a los unos mayoría sobre los otros [...] Et a estos grados de órdenes llaman al primero corona, al segundo ostiario, al tercero leedor, al quarto exorcista, al quinto acólito, al sexto subdiácono, al seteno diácono, al ochavo preste et al noveno obispo [...]. Onde pues que en el título ante deste fablamos de los obispos et de los otros perlados mayores, conviene de decir aquí de los clérigos menores et mostrar por qué han así nombre et quántas maneras son dellos, et qué es lo que deben facer de su oficio et quáles non pueden recebir esta orden de clerecía, et en quál manera deben vevir et ser honestos, et qué franquezas han los que las recibieren et por quáles cosas las pierden et en qué manera, et cómo deben ser guardados et honrados.

Ley I. *Qué quiere decir clérigo:* Clérigos tanto quiere deçir como homes escogidos en suerte de Dios. Et esto se demuestra por dos razones: la una porque ellos han de decir las horas et facer todo el servicio de Dios segunt que es establecido en santa eglesia; et la otra porque se deben tener por abondados et vevir de aquella suerte que dan los cristianos a Dios, así como décimas, et premicias et ofrendas. Et por ende todos aquellos que son ordenados de corona o dende arriba son llamados clérigos comunalmientre, quier sean mayores o menores.

Ley II. *Quántas maneras son de clérigos:* [...] Et ellos [los santos padres] fecieron departimiento entre los clérigos, ca a los unos posieron en las eglesias catedrales por mayores personas

por honra de los lugares que tienen, así como deanes o prebostes, o priores, o arcedianos, et aquellos que llaman en algunas eglesias chantres et en otras capiscoles, et otros que dicen tesoreros o sacristanes, et aun hi ha otros a que llaman maestrescuela: et otros posieron en las eglesias colegiales que non son obispados, en que ha otrosí personas et canónigos en cada una dellas segunt la costumbre que comenzaron a usar quando las fecieron primeramientre. Et aun sin todos estos, otros clérigos hi ha que llaman perroquiales, que han de haber un mayoral en cada una dellas que haya cura de las almas de aquellos que son sus perroquianos: et estos han un mayoral a que llaman arcipreste, que ha de haber muchas perroquias. Pero todos estos sobredichos, como quier que sean en tantas maneras, o son prestes o diáconos o subdiáconos, o son de todos los quatro grados, o de alguno dellos, o han corona solamiente; ca otro ninguno non puede ser beneficiado en santa eglesia sinon el que hobiere alguna destas órdenes [...]

Ley XXXIV. *Cómo los clérigos deben decir las horas et facer las cosas que son buenas et convenientes et guardarse de las otras:* Apartadamiente son escogidos los clérigos para servicio de Dios et por ende se deben trabajar quanto pudieren en servirle, segunt dice en la primera ley deste título, ca ellos han de decir las horas en la eglesia, et los que non podieren hi venir non deben dexar de decirlas por los otros lugares do fueren. Onde pues que puestos son para ello, et han orden sagrada et eglesia, por cada una dellas son tenudos de lo facer. Otrosí deben ser hospedadores et largos en dar sus cosas a los que las hobieren menester, et guardarse de cobdicia mala, segunt que desuso es dicho en el título de los perlados, et non deben jugar tablas nin dados, nin volverse con tafures nin atenerse a ellos, nin aun entrar en tabernas a beber, fueras ende si lo feciesen por premia andando caminos, nin deben ser facedores de juegos por escarnio porque los vengan a ver las gentes cómo los facen, et si otros homes los fecieren non deben los clérigos hi venir porque se facen hi muchas villanías et desaposturas, nin deben otrosí estas cosas facer en las eglesias, ante decimos que los deben ende echar deshonradamientre sin pena ninguna a los que los fecieren; ca la eglesia de Dios

fue fecha para orar et non para facer escarnios en ella: et así lo dixo nuestro señor Iesu Cristo en el Evangelio, que la su casa era llamada casa de oración, et non debe ser fecha cueva de ladrones.

Pero representaciones hi ha que pueden los clérigos facer, así como de la nascencia de nuestro señor Iesu Cristo que demuestra cómo el ángel vino a los pastores et díxoles cómo era nacido, et otrosí de su aparecimiento cómo le venieron los tres reyes adorar, et de la resurrección que demuestra cómo fue crucificado et resurgió al tercer día. Tales cosas como éstas que mueven a los homes a facer bien et haber devoción en la fe facerlas pueden, et demás porque los homes hayan remembranza que segunt aquello fueran fechas de verdat; mas esto deben facer apuestamiente et con grant devoción et en las cibdades grandes do hobiere arzobispos o obispos, et con su mandado dellos o de los otros que tovieren sus veces, et non lo deben facer en las aldeas, nin en los lugares viles, nin por ganar dineros con ello [...]

Ley XXXVI. *Cómo los clérigos nin otros homes non deben facer juegos de escarnio con hábito de religión:* Vestir non debe ninguno hábito de religión sinon aquellos que lo tomaren por servir a Dios; ca algunos hi ha que lo traen a mala entención por remedar los religiosos, et para facer otros juegos o escarnios con él: et es cosa muy desaguisada que lo que fue fallado para servir a Dios sea tornado en desprecio de sancta eglesia et en aviltamiento de la religión. Onde qualquier que en tal manera vestiese hábito de monge o de monja o de otro religoso debe ser echado a azotes de aquella villa o de aquel lugar do lo feciere. Et si por aventura clérigo feciere tal cosa, porque le estaríe a él peor que a otro home, debel su perlado poner grant pena segunt toviere por razón: ca estas cosas también los perlados como los jueces seglares de cada un lugar las deben mucho escarmentar que se non fagan [...]

(*Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio,* cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia, tomo I, Primera Partida, Madrid, Imprenta Real, 1807.)

1.2. Martín Pérez, «Libro de las confesiones»

Es un manual de confesores de comienzos del siglo xiv, hacia 1316, bien conocido en toda la Península. Ese tipo de escritos fue muy difundido por las órdenes mendicantes, dentro de sus propósitos de formación y educación moral.

Capítulo CXXXIV. *De los estriones que tienen ofiçio dannoso, et primero de los que trasforman sus cuerpos en otras muchas viles semejanças:* Otrossí ay otro mester danpnoso que llaman la Escriptura estriones, et son en quatro maneras. Unos son que se transforman en otras semejanças de diablos et de bestias, et desnuyan sus cuerpos et entíznanse et fazen en sus cuerpos saltos et torpes gestos et muy torpes et muy suzias juglerías, et mudan las fablas; et a las vegadas contesçen peleas por onde et muertes et otros males. Et ellos fazen estas cosas por plazentear a los omnes et algunos por ganar algo. En esta manera suelen andar los que fazen los çaharrones por las villas et por los mercados et detienen los omnes en vanidades et non an otro mester sino éste. Et non es ofiçio por que pueden salvar, ca non a en él pro, et a en él danno de sí et de todos sus christianos. Onde conviene que los que así biven que desanparen tales ofiçios si quieren salvar sus almas, et que bivan de otros buenos ofiçios et que fagan penitença de quanto mal fizieron.

Capítulo CXXXV. *De los estriones que llamamos albardanes et profazadores et dezidores et trobadores:* Ay otra manera de estriones que llamamos albardanes, et an ofiçios malos, que andan de tierra en tierra et de villa en villa, et demás en las cortes et en los palaçios de los reyes et de los sennores, et biven por dezir mentiras et muchos males de las lenguas. Así andan algunos albardanes que suelen andar en las casas de los reyes et de los sennores, et dizen albardanías et fazen escarnios et saben dezir mal de sus christianos por maestrías en mentiras de trobas, et porfaçan de los omnes et de las mugeres en guisa que mayor miedo an algunos de las lenguas de tales que de Dios.

En esta manera andan los pasafríos, que andan por las villas et por los mercados diziendo mentiras et caçorrías et detienen los omnes con sus palabras et fázenles perder el tiempo espendiéndol en pecado et fazen a los omnes perder muchas pedricaçiones et las oras de Dios por oír las sus mentiras. En esta manera andan algunos otros omnes et mugeres que se fazen físicos et non lo son, mandan fazer muchas melezinas que son vedadas en Santa Eglesia. Así andan otros que se trabajan de adevinar et dezir a los omnes sus faziendas por signos et por palabras et por encantaçiones. Et dizen «esto vos verná» et «tal será vuestro fijo» et «en tal lugar averedes ventura», et otras cosas tales con que engannan a muchos et a muchas por levar algo dellos. Estos todos convienen que desanparen tales ofiçios, si penitençia quieren fazer, porque se salven et desenganen a quantos enganaron et tornen lo que con enganno levaron et fagan penitençia de todo quanto mal fizieron.

Capítulo CXXXVI. *De los joglares, que son otra manera de estriones:* Otra manera ay de estriones que se llaman joglares, et traen viuelas et çítolas et arrabaes et otros estromentos. Et esos joglares son en dos maneras. Si son tales joglares que cantan cantares de los santos o de las faziendas o de las vidas de los reyes et de los prínçipes et non cantan otros cantares locos que mueven a los omes a amor mundanal et cantan en lugares honestos et non en lugares desonestos, bien podemos a estos tales joglares dar vagar a bevir de tales, tanto que se confiesen et bivan en otra manera en penitençia. Ay otros joglares que cantan cantares suzios et caçorrías et otros cantares vanos de amor que mueven a los omnes a luxuria et a pecado que los oyen. Otros fazen algunas encantaçiones, como fazen algunos paresçer con enganno que mudan algunas cosas en culebras o en ranas o dados o en otras cosas, tales fazen ellos engannosamente escarneçiendo los ojos de los locos que se pagan de ver vanidades. Et otros déstos [traen estromentos] para cantar, et algunos déstos cantan en tavernas et en torpes et desonestos lugares. Otrossí son omnes otros et mugeres que cantan sin estromentos quebrantando sus cuerpos et saltando et tornairando en doblando sus cuerpos et torçiendo

los ojos et las bocas et faziendo otros malos gestos et villanías de amor torpe et suzio, commo suelen algunos fazer, et semeja que an quebrantados los miembros et assí los menean commo si los oviesen descoyuntados. Todos estos joglares et joglaresas, cantadores et cantaderas, que tienen ofiçio del diablo para ençender los omnes et mugeres en amor malo, todos son estriones et biven en grant peligro, ca non se pueden salvar menos que desanparen aquellos ofiçios del todo et vengan a penitençia.

En esta manera de estriones se cuentan los que menean palas, que fazen algunos, et los que menean arcos et algunos otros omnes et mugeres que andan con ellos. Otrossí ay otros et otras que sin palas et sin arcos fazen juegos torpes et locos et muchas joglarías et muchos cantares vanos de que se sirve el pecado et que pesa a Dios con él mucho et a los santos, et préçianse destas cosas et usan dellas en bodas, en vanaglorias et vegillias et en otros ayuntamientos de los omnes [...] Todos aquellos et aquellas que a estos estriones, conviene a saber, a los que andan en figura de diablos o de bestias o se trasforman, commo dicho es, et a los otros et a las palas et a los albardanes o maldezidores o pasafríos o joglares o joglaresas o cantadores o cantadoras de caçorría o de maldat, según dicho es, todos, digo que dan algo a los tales en razón de los ofiçios que traen pagándose dellos, pierden quanto les dan [...]

(Josep Hernando, «Los moralistas frente a los espectáculos en la Edad Media», en R. Salvat (ed.), *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement,* Barcelona, Universidad de Barcelona, 1986, págs. 21-37.)

1.3. «Libro sinodal» de Pedro de Cuéllar, 1325

El texto recoge las disposiciones del sínodo celebrado en 1325 por el obispo de Segovia don Pedro, conocido con el sobrenombre de *Collarensis,* de Cuéllar. La obra conservada contiene tres partes: el *Libro sinodal,* que viene a ser un catecismo y exposición doctrinal ampliamente desarrollada, y unas muy breves constituciones sinodales y declaraciones del obispo. Hay estudio de J. L. Martín y A. Linage Conde, 1987.

De los ofiçios y juegos de que no deben usar los clérigos; de los juegos en las iglesias: E si el clérigo se fiziere joglar, goliardo o bufón, si por huso anda en este ofiçio, pierde todo privillejo clerical, sin otra moniçión, [en] otra guisa non le pierde ante de aquel tienpo, salvo si fuere amonestado, que en este caso dezimos quel pierde ante de aquel tienpo seyendo amonestado, quanto a todo, e quanto a los tributos e quanto a lo ál, que qualsequier quel firiese, que non será descomulgado, e quanto al juez eclesiástico, non se deve entremeter en su pleito, siquier criminal, siquier civil.

Otrosí, los clérigos non deven husar de joglares nin de alvardanes, e non deven entrar en las tavernas, si non les acaesçiere en el camino, nin deven jugar a las tablas nin a los dados, que del juego de los dados se levantan muchos males [...] Nin deven jugar a juegos que vengan por suertes, pero el axedres bien pueden jugar porque viene de entendimiento e por arte [...] Otrosí, en las iglesias non se deven fazer juegos sinon si sean juegos de las fiestas, así commo de las Marías e del monumento, pero an de catar los clérigos que por tales juegos non trayan el divinal ofiçio.

(*Synodicon Hispanum,* VI, ed. de A. García y García, Madrid, BAC, 1993, págs. 350-351.)

1.4. Constituciones sinodales de Segovia, 1472

Recogen las disposiciones del sínodo celebrado en Aguilafuente, en junio de 1472, por el obispo de Segovia don Juan Arias Dávila, ilustre converso que hubo de trasladarse a Roma procesado, en donde moriría en 1497. El texto original, publicado en Segovia por Juan de Párix —sin fecha, aunque hacia 1492—, es uno de los primeros incunables que se imprimieron en España. Lo referente a los espectáculos en las iglesias se repetirá casi al pie de la letra en las constituciones de Ávila de 1481.

Que non se fagan juegos ni cosas desonestas en las iglesias el día de Navidat e los tres días siguientes: Santidat es devida, segunt dize el profeta, a la casa del Señor, donde el santo de los santos, Jesuchristo, nuestro Señor, con tremor e humilldat

deve ser adorado e con devoçión ensalçado, en cuyo nonbre todo hinojo deve ser fincado por tierra. Contra aquesto ha seído cabsada, segunt se cree por inistigaçión del enemigo, de luengos tienpos acá, çierto uso e costunbre, que más verdaderamente es dicho abuso e corruptela, así en la nuestra iglesia cathedral commo en las otras iglesias del dicho nuestro obispado, conviene a saber, que los días de Sant Esteban e de Sant Juan Evangelista e de los Ignoçentes e en otros çiertos días festivales, diziéndose la misa e los otros divinales ofiçios, suelen e acostunbran fazer e dezir muchas burlas e escarnios e cosas torpes e feas e desonestas, de dicho e de fecho, con que nuestro Señor es ofendido, las quales devían ser muy ajenas de toda casa de oraçión e de ofiçio divinal. Por ende, nos, queriendo en aquesto dar remedio convenible, en quanto podemos, *sancta synodo approbante,* irritamos e cassamos e anulamos la tal costunbre, uso e abuso e corruptela. E mandamos e defendemos firmemente por esta nuestra constituçión e ordenança, al deán e cabillo e dignidades e personas e canónigos e benefiçiados de la dicha nuestra iglesia, e a los arçiprestes e vicarios e curas e clérigos e capellanes e a todos los otros clérigos e benefiçiados de todas las iglesias del dicho nuestro obispado, e a cada uno dellos, que de aquí adelante, en los dichos días e fiestas ni en alguno dellos ni en otros algunos, diziéndose la misa o Bísperas o Maitenes o otros qualesquier divinales ofiçios, non digan nin fagan las semejantes burlas e cosas feas, torpes e desonestas, en dicho ni en fecho nin en otra manera alguna, ni canten chançonetas ni cantares desonestos, salvo solamente aquellas que pertenesçieren a loor e alabança de Dios e de nuestra Señora, su madre, e de los sus santos. E qualquier que las cosas suso dichas torpes e deshonestas o alguna dellas cantare o fiziere o dixere en los dichos ofiçios divinales, por el mismo fecho, sin otra muniçión alguna, por cada vegada que lo contrario fiziere, caya, cada uno que lo fiziere, en pena, si fuere benefiçiado en la dicha iglesia cathedral, de treinta reales de plata, e si fuere cura o benefiçiado fuera de la dicha iglesia, de la meitat de los dichos reales [...] Pero por esto non quitamos ni defendemos que non se faga el obispillo e las cosas e abtos a él pertenesçientes, que por çiertos misterios se suelen e acostunbran fazer en cada un año.

(*Synodicon Hispanum,* VI, ed. de A. García y García, Madrid, BAC, 1993, págs. 450-451.)

1.5. Concilio de Aranda de 1473

Según indican las actas en su canon XIX, existía costumbre en las iglesias de la provincia, con motivo de determinadas festividades —Navidad, San Esteban, San Juan, los Inocentes, otros días festivos y misas nuevas—, de ejecutar durante los oficios diversa suerte de juegos escénicos, espectáculos y ficciones 'inhonestas'. Tales juegos y espectáculos son prohibidos por el concilio y, en cambio, son permitidos y alentados para esos mismos días las representaciones honestas y piadosas que muevan al pueblo a devoción. F. Mendoza Díaz-Maroto (1984, págs. 5-15), ha dado a conocer una traducción contemporánea de este famoso fragmento, conservada en un documento del archivo de la catedral de Toledo y destinada seguramente a la difusión en las parroquias de las disposiciones del concilio. Conviene notar que en esa versión abreviada en castellano se utiliza ya el término *representaciones* como equivalente de los *ludi, larvae, monstra, spectacula, figmenta* del texto latino: «[...] quiere en efecto que, en tanto que se faze el ofiçio divino, no se fagan en las iglesias ni en las solenidades de las misas nuevas juegos ni *representaçiones* desonestas ni se digan sermones iliçitos [...] Pero por esto no se defienden las *representaçiones* devotas e onestas que mueven al pueblo a devoçión».

Quae vero quaedam tam in metropolitanis quam in cathedralibus et aliis ecclesiis nostrae provinciae consuetudo inolevit ut videlicet in festis Nativitatis Domini Nostri Jesuchristi, et sanctorum Stephani, Joannis et Innocentium, aliisque certis diebus festivis, etiam in solemnitatibus missarum novarum, dum divina aguntur, ludi theatrales, larvae, monstrae, spectacula, necnon quamplurima inhonesta et diversa figmenta in ecclesiis introducuntur; tumultuationes quoque et turpia carmina et desisorii sermones dicuntur, adeo quod divinum officium impediunt et populum reddunt indevotum [...] Nos hanc corruptelam, sacro approbante concilio, revocantes hujusmodi larvas, ludos, monstra, spectacula, figmen-

in, tumultuationes fieri, carmina quoque turpia, et sermones illicitos dici, tam in metropolitanis quam in cathedralibus ceterisque nostrae provinciae acclesiis, dum divina celebrantur, praesentium serie omnino prohibemus [...] Per hoc tamen honestas repraesentationes et devotas, quae populum ad devotionem movent, tam in praefatis diebus quam in aliis non intendimus prohibere.

(Juan Tejada y Ramiro, *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América,* V, Madrid, 1855, págs. 24-25.)

1.6. Constituciones Sinodales de Ávila, 1481

Recogen las disposiciones del sínodo celebrado en Ávila, en septiembre de 1481, por el obispo Alonso de Fonseca. En este punto de los juegos en las iglesias, repiten de manera casi literal las constituciones de Segovia de 1472.

III, 1, 4. *Que non se fagan juegos nin cosas desonestas en las iglesias el día de la Natividad y los tres siguientes, ni en las missas nuevas:* Sanctidad es devida, según dize el Propheta, a la casa del Señor, donde el sancto de los sanctos, Jesuchristo nuestro Señor, con temor y humildad y devoción deve ser adorado y ensalçado. Y contra aquesto ha convalescido, según se cree por instigación del Enemigo, de grandes tiempos acá cierto uso y costumbre, que más verdaderamente se puede dezir abuso y corruptela, así en la nuestra iglesia cathedral como en las otras iglesias del dicho nuestro obispado, conviene a saber, que en los días de S. Estevan y de Sant Joan Evangelista y de los Innocentes y en otros días festivales de por el año y en las missas nuevas y en otras cosas semejantes, diziendo la missa y los otros divinales officios, salen y acostumbran fazer çaharrones, y vestir hábitos contrarios a su professión, los omes trayendo vestiduras de mugeres y de frailes y de otros diversos hábitos, y pónense otras caras de las que nuestro Señor les quiso dar, faziéndose homarraches, y dizen muchas burlas y escarnios y cosas torpes y feas y desonestas de dicho y de fecho, con que

nuestro Señor es offendido, y provocan a las gentes más a lasçivia y plazer que a compunctión y contemplación, las quales devían ser muy agenas de toda casa de oración y del officio divinal. Y a esta causa, nos, queriendo en aquesto dar remedio convenible, en quanto podemos, *sancta synodo approbante,* irritamos y cassamos y anulamos la tal costumbre y uso, y más verdaderamente abuso y corruptela. Y mandamos y defendemos firmemente por esta nuestra constitución al deán y cabildo y personas de nuestra iglesia, y a los arçiprestes y vicarios, curas y clérigos y capellanes de todas las iglesias del dicho nuestro obispado, y a cada uno dellos, que de aquí adelante en los dichos días y fiestas y missas nuevas y en las otras semejantes cosas ni en alguna dellas, diziéndose la missa o Vísperas o Maitines o otros qualesquier divinales officios, dentro del cuerpo de las iglesias no digan ni fagan ni permitan fazer las semejantes burlas y cosas feas, torpes y deshonestas, en dicho ni en fecho ni en otra manera alguna, ni canten chansonetas ni cantares deshonestos, salvo aquellos que pertenecieren a loor y alabança de Dios y de nuestra Señora Sancta María, su madre, y de los sus sanctos, con devoción honestamente. Y qualquier que las cosas suso dichas torpes y deshonestas, y hábitos mudados, o alguno dellos cantare o fiziere o dixere o permitiere en los dichos divinales officios y dentro del cuerpo de las iglesias, por ese mismo fecho, sin otra monición alguna, el que lo contrario fiziere caya, cada uno que lo fiziere, en pena, si fuere beneficiado en la dicha nuestra iglesia cathedral, de cinquenta reales de plata, y si fuere tal clérigo, cura, beneficiado o capellán fuera de la dicha iglesia cathedral, en pena de treinta reales [...] Y si fueren legos los que los tales juegos deshonestos fizieren en la forma suso dicha, queremos que incurran en sentencia de excomunión mayor y reservamos a nos la absolución. Pero por esto no quitamos ni defendemos que no se faga el obispillo y las cosas y actos a él pertenecientes honesta y devotamente, que por ciertos misterios se suelen acostumbrar fazer cada año; asimismo, la representación de algún sancto o fiesta dél, faziéndose de tal manera que la devoción se acresciente en las gentes y sea compunctión de sus pecados, no para burlas y promover

las gentes a plazeres, salvo faziéndose con grande honestidad y devoción.

(*Synodicon Hispanum,* VI, ed. de A. García y García, Madrid, BAC, 1993, págs. 130-131.)

1.7. Constituciones Sinodales de Burgos, 1500, Fray Pascual de Ampudia

Mucha indevoción e otras desonestidades se nos ha denunciado e fecho saber que causan e siguen de los juegos e juglares que se hazen en la processión del día e fiesta del Cuerpo de nuestro Señor e Redemptor Jesu Christo, e que por ellos muchos dexan de oyr missa, seyendo fiesta tan solenne, e que otros comen e beven ante que la oyan, e que por ellos se hazen otras desonestidades e pecados que no son de dezir, e ni el pueblo, ni aún lo que peor es la clerezía, no va ni está en la dicha processión con la orden e atención e reverencia qual en presencia de tan alto sacramento se requiere antes por el contrario con mucha desorden e confusión. Por ende queriendo proveer que la dicha fiesta se celebre a honra de Dios e ensalçamiento de nuestra sancta fee cathólica, que es el fin para que fue instituida, ordenamos e mandamos, so pena de excomunión, que de aquí adelante en la dicha processión no se fagan los dichos juegos e juglares. Pero bien permitimos e damos lugar que si algunas representaciones onestas algunas personas quisieren fazer que las fagan yendo detrás del sacramento o después de fecha la dicha processión e tornado el sacramento a la yglesia mayor, en lo qual ay menos inconveniente, porque los populares, por ver las dichas representaciones, no dexan de acompañar la dicha processión.

(*Copilación de todas las constituciones del obispado de Burgos antiguas y nuevas, fecha por mandato del muy reverendo e manífico señor el señor fray Pascual, obispo de Burgos,* Burgos [Fadrique de Basilea], s.a. [1500], *apud* Jaime Moll, «Música y representaciones en las constituciones sinodales de los Reinos de Castilla del siglo XVI», *Anuario Musical,* 30 [1977], pág. 228.)

1.8. Constituciones Sinodales de Badajoz, 1501

Las referencias a ceremonias dramáticas fueron ya recogidas por Antonio Rodríguez-Moñino (1950, págs. 114-115); más por extenso las ha tratado Ana M.ª Álvarez Pellitero (1985, págs. 13-35).

IV, 8. *Que en las missas nuevas non se hagan juegos ni deshonestidades:* Avemos sido informados que quando algún sacerdote canta la primera missa en este nuestro obispado, se acostumbran fazer muchas deshonestidades y bayles e cantares profanos e deshonestos [...] estatuimos y mandamos que de aquí adelante el tal missacantano ni otro alguno no sea osado de fazer las tales deshonestidades e juegos que fasta aquí acostumbravan fazer [...]

XI, 1. *Que en las yglesias no se hagan representaciones deshonestas:* Fallamos que muchas vezes en algunas yglesiaas e monesterios, así de la ciudad de Badajoz como de todo el dicho nuestro obispado, so color de conmemorar cosas sanctas e contemplativas, fazen representaciones de los misterios de la Natividad e de la Passión e Reusrreción de nuestro Señor, Redemptor e Salvador Jesuchristo, e se fazen de tal manera que comúnmente provocan más el pueblo a derisión e distración de contemplación que no lo traen a devoción de la tal fiesta e solemnidad e, lo que peor es, que allí se dizen palabras deshonestas e de gran disolución. Por ende, nos, deseando extirpar de la iglesia todo escándalo, *sancta synodo approbante,* ordenamos e mandamos que las tales representaciones de aquí adelante no se fagan [...] E asimismo, quitamos e reprovamos la costumbre, que más propiamente se puede dezir abusión e corruptela, que en las iglesias tienen de hazer e dezir las deshonestidades que la noche de Navidad dizen y fazen, so color de alegría que todos los fieles christianos aquella sagrada noche deven de aver, diciendo, en lugar de las bendiciones de las leciones de los Maytines, cacephatones, e cantando cantares torpes e feos, e faziendo otras deshonestidades [...] E si algunas co-

sas quisieren cantar en tanto que las leciones se dizen, que sean cantares devotos, adaptados al misterio e solemnidad de la fiesta [...]

(*Synodicon Hispanum,* V, ed. de A. García y García, Madrid, BAC, 1990, págs. 55, 76-77.)

2
CEREMONIAS EN LA CATEDRAL DE TOLEDO

La noticia y descripción de estas ceremonias se halla en un manuscrito del siglo XVIII, h. 1785, obra del canónigo Felipe Fernández Vallejo y titulado *Memorias i disertaciones que podrán servir al que escriba la historia de la iglesia de Toledo desde el año MLXXXV en que conquistó dicha ciudad el rei don Alonso VI de Castilla, en la Disertación V. Sobre la Música,* fols. 477-586, y en la *Disertación VI. Sobre las representaciones poéticas en el Templo y Sybila de la noche de Navidad,* fols. 587-643. El ms. se encuentra en la Real Academia de la Historia de Madrid y estas noticias sobre ceremonias dramáticas fueron recogidas y estudiadas por J. E. Gillet, 1940, págs. 264-280. La ceremonia de los Pastores, según nos refiere Vallejo, la había descrito ya en el siglo XVI el racionero de la catedral Juan Chaves de Arcayos, y la antigüedad de ambas cree que debe remontarse al siglo XIII.

2.1. [PASTORES]

También considero como privativo de este canto el desempeño de algunas ceremonias antiguas de la Iglesia, como son la de la *Sybila* y *Pastores* de la noche de Natividad, pues aunque en ellas concurren canto-llanistas y cantores con canto figurado y mixto, yo diré quál es la causa de su introdución después de referir la ceremonia de *Pastores* como la trahe Arcayos, pues la de la *Sybila* la trataré en otra parte.

Desde el principio de la misa salen del Sagrario los Clerizones vestidos de Pastores y van al Altar mayor por el Postigo, y están arriba en lo plano mientras se dice esta misa dan-

zando y bailando, y acabada la misa toman capas los dichos dos Socapiscoles racioneros para hacer el oficio de las Laudes que se empiezan luego en el Coro, a las que habrá tañido el Campanero según es costumbre, por la señal que le hicieron quando se dixere el Hymno *Te Deum laudamus,* con la cuerda del coro, y dicho por el Preste: *Deus in adjutorium,* desde su silla, se empieza luego la primera antiphona, que es: *Quem vidistis, Pastores?,* y la dicen toda, y luego los Clerizones hechos Pastores ministrándolos su Maestro el Clauserero en el Choro mayor debajo de la lámpara de plaza a canto-llano el verso *Infantem vidimus pannis involutum, et Choros Angelorum laudantes salvatorem,* y toman en el choro a decir toda la antiphona: *Quem vidistis?* y los Pastores responden entre los dos choros debajo de la lámpara de en medio el verso *Infantem vidimus ut supra,* y después dicen en el choro tercera vez toda la antiphona *Quem vidistis?,* y responden los Pastores desde la puerta del coro del Arzobispo el verso *Infantem,* y luego salen los Socapistoles con las capas de brocado y cetros y llegan a los lados del Águila del choro del Arzobispo, y allí los cantores a canto-llano les hacen las preguntas siguientes y los Capiscoles asen de las manos a dos de aquellos Pastorcicos y les preguntan juntamente con los cantores lo siguiente:

Canto-llanistas Bien vengades, Pastores,
que bien vengades.
Pastores, ¿do anduvistes?
Decidnos lo que vistes.
Cantores... Que bien vengades.
Canto-llanistas Pastores del ganado,
decidnos buen mandado.
Cantores... Que bien vengades.
Melódicos... Vimos que en Bethlén, Señores,
nasció la flor de las flores.
Cantores... Que bien vengades.
Melódicos... Esta flor que hoy ha nascido
nos dará fruto de vida.
Cantores... Que bien vengades.
Melódicos... Es un Niño y Rey del Cielo
que hoy ha nascido en el suelo.

Cantores... Que bien vengades.
Melódicos... Está entre dos animales
embuelto en pobres pañales.
Cantores... Que bien vengades.
Melódicos... Virgen y limpia quedó
la madre que le parió.
Cantores... Que bien vengades.
Melódicos... Al Hijo y Madre roguemos,
les plega que nos salvemos.
Todos... Que bien vengades.

En la substancia se hace hoy esta ceremonia como la refiere el racionero Arcayos. La danza en el plano del altar mayor se habrá omitido por evitar excesos, por considerarla abuso, y porque siempre procura el Dean o Presidente se execute con la mayor seriedad. No intento ahora hablar del sentido misterioso de esta ceremonia, que significa el gozo que tubieron los Pastores en la noche del Nacimiento de nuestro Redentor, ni de su venerable antigüedad, pues en varias liturgias se encuentra el *Oficio de Pastores,* y esta ceremonia que descendió a nosotros de los monasterios benedictinos, se acostumbraba hacer en las Iglesias de Reims, Roam y otras de Francia. Ni tampoco quiero detenerme a probar que las coplas castellanas que se la añadieron en el siglo XIII y acaso por D. Jofre de Loaysa son una paráfrasis de la Profecía de la Sybila Eritrea que llamó a Christo *flor* conviniendo con Isaías y de la antiphona *Quem vidistis* que usa la Iglesia en el oficio de aquella noche. Todo esto pide más tiempo y tratarse más de propósito. Me ciño a reflexionar que habiendo sido privativa esta ceremonia del canto eugeniano, como se infiere de las respuestas latinas *Vidimus* que en este canto conserva aún, se vio precisado a partir su corto caudal con el figurado [...] (fol. 491).

2.2. [Reyes Magos]

Tubieron principio entre nosotros estas Farsas Sagradas el siglo XII, porque constando que la Cofradía de los Hermanos de la Pasión, cuyo instituto era el de representarla en los tem-

plos, existía ya en Italia el siglo XIII y habiendo pasado de nuestro Reyno a aquel, se sigue necesariamente estaría propagado en España algunos años antes. Lo cierto es que trahen el origen de las costumbres arabescas, que a las adiciones extravagantes que tubieron después dio ocasión la *Fiesta de los Fatuos* y que su aumento y mejoras provienen de las Justas Provenzales, y lo cierto es también que en nuestra Iglesia juzgo estaban introducidas el siglo XIII, pues en un código de nuestra Librería se halla escrita como si fuera prosa y con el epígrafe *Romance a los Santos Reyes* una representación de la fiesta de la Epiphanía, que doy íntegra para que cotejándola los eruditos con la fiesta de la Estrella, que según Edmundo Martenne se hacía en los monasterios antiguos, vean si a corta diferencia en la substancia no es aquella ceremonia trasladada al idioma vulgar y metro.

Dieus criador, quál maravela
non sé quál es achesta strella
agora primas la é veida,
poco tiempo a que es nacida:
nacido es el Criador,
que es de las gentes Senior.
Non es verdad, non sé qué digo
todo esto non vale un figo.
Otra nocte me lo cataré
si es verdad bine lo sabré.

bine es verdad lo que io digo
o en todo, en todo lo prohio
non pudet seer otra senal?
achesto es i non ál.
Nacido es Dieus por ver defembre
in achest mes de December.
alá iré o que fure aora loé
por Dieus de todos lo terné +

Esta strela non sé de donde vinet,
quin la trae o qui la tine
por qué es achesta senal?
en mos dias on vi a tal.
Certas nacido es en terra
aquel que en pace i en guerra
Senior a a seer da Oriente
de todos hata in Occidente.
Por tres noches me lo veré?
i más de vero lo sabré.
En todo en todo es nacido?
non sé si algo es veido
iré lo aoraré
i pregaré i rogaré +

O al Criador a tal facida
fu nunquas al quadre falada
o en Escritura trubada?
tal Strela non es in celo,
de esto so io bono strelero
bine lo veo sin es escarne
Dieus ome es nacido de carne
que es Senior de todo mondo
asi como el celo es redondo
de todas gentes Senior sera
i todo seglo sugara

(. . . . .)

Sea o no esta poesía de las primeras que compuso el rey D. Alonso en idioma portugués o gallego, no se la puede señalar menos antigüedad que el siglo XIII ni admite duda se hizo para representar en la fiesta de la Epiphanía. Y si fuesen de fácil redución a la imprenta los puntos, señales, círculos, semicírculos y cruces que tiene en su original, se percivirían desde luego la diversidad de interlocutores o personas que forman el diálogo, la diferencia de scenas y las advertencias de inflexiones de voz y actitudes de cuerpo que señala. Téngola por una de las representaciones poéticas del templo de las más antiguas de nuestra nación y, sin que la fantasía supla algo de lo que fue, me represento los tres personages con cetros y coronas, saliendo cada uno de lugar diferente de la iglesia, seguidos

de criados que llevan los dones, hablando con Herodes y a éste, de resulta del coloquio, airado, consultando a sus sabios; en una palabra, me parece ver el tropel de gentes que con motivo de este spectáculo devoto está lleno de admiración.

Semejantes representaciones sagradas, que fueron frecuentes en casi todos los reynos de Europa en los siglos de muy poca instrucción, aprehendo no eran reprehensibles hasta que se mezclaron con los vicios de los juglares y farsantes públicos. Aunque en todos tiempos ha havido gentes rústicas, sencillas e ignorantes de nuestros misterios y que no entienden sino por objetos groseros y materiales las cosas, era aquella edad muy poco culta y no tenían los fieles el pasto espiritual tan abundante como en la nuestra, y así me inclino habría entonces niños, mugeres y varones que oyendo y viendo representar la Pasión de Christo en aquel estilo tosco, se pasmarían más, llorarían más y se inflamarían más que ahora subcede oyéndosela al más célebre orador. No se representaban mas que para solemnizar las fiestas: no se representaban otros asuntos que los de la Escriptura o vidas de los Santos: no las representaban gentes venales, sino los niños, clerizones, mozos de coro o seculares de buena conducta, y no se representaban sin concurrencia de los Cavildos y Cuerpos Eclesiásticos circunspectos, que no permitían el menor gesto, la más mínima descompostura o acción que desdigese al santuario (fol. 590).

2.3. [Sibila]

Habiéndose prohibido con tanta razón toda farsa sagrada en iglesias, calles y teatros públicos y habiendo concurrido nosotros a la total reforma de estos abusos dando de los primeros el exemplo, no será extraño veamos si la Sybila que canta la noche de Navidad es, como erradamente creen algunos, una reliquia de las representaciones poéticas y un acto de los que se acostumbraban a hacer en los siglos poco ilustrados. Digamos antes lo que es y examinemos después si es una ceremonia antiquísima y venerable, que en lo substancial no ha padecido alteración, y que debemos conservar

interin no se vicie o introduzca en ella alguna novedad reprehensible.

En nuestra Santa Iglesia la noche de la Natividad de nuestro Señor Jesuchristo, concluido el himno *Te Deum laudamus* [En nota: 'Quando se seguía el Breviario antiguo toledano, se hazía esta ceremonia después de la 6.ª lección de Maitines'], sale de la sacristía un Seise vestido a la oriental, representando a la Sybila Herophila o de Eritrea. Acompáñanle quatro colegiales infantes: dos que con albas, estolones, guirnaldas en la cabeza y espadas desnudas en la mano, dicen hacer papeles de Ángeles, y otros dos con las ropas comunes de coro y con el fin de que por las hachas encendidas que llevan sean más visibles los tres personages. Suben todos cinco a un tablado que está prevenido al lado del púlpito del Evangelio y, colocados como representa la lámina que he puesto por cabeza de la disertación, esperan se concluyan los Maytines, y principia la Sybila a cantar las siguientes coplas:

Sybila — Quantos aquí sois juntados
ruegoos por Dios verdadero
que oigáis del día postrimero
quando seremos juzgados.
Del cielo de las alturas
un rey vendrá perdurable
con poder muy espantable
a juzgar las criaturas.

Haora los Ángeles que han tenido las espadas levantadas, las esgrimen y la Música canta en el Coro:

Juicio fuerte
será dado
cruel y de muerte.

Sybila — Trompetas y sones tristes
dirán de lo alto del cielo:
Levantaos, muertos del suelo,
reciviréis según hizistis.
Descubrirse han los pecados
sin que ninguno los hable

a la pena perdurable
do irán los tristes culpados.

MÚSICA Juicio fuerte
será dado
cruel y de muerte.

SYBILA A la Virgen supliquemos
que antes de aqueste litijo
interceda con su hijo
porque todos nos salvemos.

MÚSICA Juicio fuerte
será dado
cruel y de muerte.

Concluido todo esto, baxan todos del tablado y dando una buelta por dentro del coro se van.

No extrañaré que el lector antes de oír mi dictamen califique esta scena por uno de aquellos juguetes pueriles que en tal noche introduxo el júbilo o por una de aquellas representaciones sagradas de que hemos hablado. La descripción rigurosa que he echo de este acto en que se presentan desde luego a la consideración música, tablado, poesía en lengua vulgar y disfraces, podría inclinarle a pensar así, que es como yo he pensado antes de reflexionar mucho sobre él, pero habiéndole examinado prolixamente considero es una ceremonia de grande antigüedad y edificación, y que ha variado muy poco en uno u otro accidente.

Prescindamos ahora de las questiones obvias de la existencia de las Sybilas, del número de ellas, de la verdad de sus nombres y de la autenticidad de sus libros, y semejantes hechos indisputables.

Varias catedrales y monasterios de Francia acostumbraban a cantar en la noche de la Natividad los versos proféticos del Juicio último, que muchos P. P. atribuien su original a la Sybila Eritrea. Esta costumbre que en los Galias introduxeron los monges de Oriente, pues también la observaban varias iglesias de África, descendió a nosotros en la restauración de nuestra Iglesia. Los benedictinos franceses, que en el siglo XI arreglaron gran parte de nuestro ritual, la establecieron como muy oportuna y devota, y los mismos benedictinos que ocuparon después varias sillas episcopales de nuestros reynos, la propagaron en sus respectivas iglesias, y quando escribía Santo Tomás de Villanueva aún la observaban algunas.

Reconocida su antigüedad y el conducto puro por donde llegó a nosotros, no habrá persona piadosa que no sienta es muy oportuna y útil su continuación. El mismo santo arzobispo la zelebra y da los motivos por que debe hacerse. Es muy propio recordar a los fieles en la venida primera de Christo al mundo por su nacimiento, la segunda venida que hará en el día del Juicio Universal. Es muy debido disponer los corazones christianos para el recivimiento del Rey de los Reyes en el santo amor y temor, y es muy oportuno que al mismo tiempo que a todos se les anuncia Redentor, se les haga saber era Juez, para que ninguno alegue ignorancia ni excusa quando se le tome residencia de sus obras.

A la verdad que es preciso mueva el ánimo de los oientes una voz delgada y lamentable que con pausa y gravedad predice el día tremendo del Juicio. Este fue el fin santo que tubieron tantos hombres grandes para introducir la ceremonia de la Sybila y el deseo de aumentar una sensación provechosa en los corazones o más duros o más ignorantes el motivo que tubieron sus dignos subcesores para alterarla algo.

He dicho cuidadosamente para alterarla algo, pues bien creo que al principio se haría en nuestra Iglesia como en la de Roam, París o Narbona, y que se cantarían en latín los versos sybilinos, bien fuese según la versión que pone S. Agustín en la *Ciudad de Dios,* bien según la que pone Eusebio Cesariense en la *Oración de Constantino,* o bien según la que ponen otros muchos, pues todas convienen en la substancia. La prueba de esta conjetura es que nuestra Sybila los lleva como por adorno escritos en una tarjeta que se le prehende en el hombro izquierdo, y son como se sigue:

Iudicii in signum tellus sudore madescet;
Ex Rex Eternus summo descendet Olympo:
Scilicet ut carnem, mundum ut judicet omnem
Unde Deum fidi, diffidemtesque videbunt
Summum cum sanctis in secli fine sedentem.

Pero como el fin de esta ceremonia era instruir al pueblo y, cantando los versos en latín y en el Coro por algún Psalmista, las gentes rústicas no entendían la fuerza de ella, quisieron sensibilizarla más vistiendo un Niño a la oriental y poniendo en la boca de éste unos versos castellanos que en el concepto dixesen lo mismo que los otros. Favorecía a los que pensaron así el uso de nuestra Iglesia que desde el siglo XIII cantaba los milagros de Nuestra Señora varios días, y éstos estaban arreglados a la música, idioma y poesía de aquel tiempo, como se conoce del *Libro de Cantigas* del rey D. Alfonso que se guarda en nuestra Biblioteca, y también les favorecía para tratar en romance los asuntos más sagrados la versión de la Biblia que el mismo Rey Sabio mandó hacer, y las representaciones de los misterios de nuestra religión, que ya eran comunes en los templos. Como a los fines del siglo XIII o principios del XIV infiero es la tradución del sentido de esta profecía latina al idioma vulgar, pues aunque hoy parece su estilo y locución más moderna, se deja percebir la han ido acomodando al siglo presente y suavizando las vozes *juntados* por *aiuntados*, *hijo* por *fijo*, *litijio* por *litijo*, y *hablar* por *fablar*. No obstante acomodaron el género de rima quanto pudieron a la similitud de los otros, y se advierte en él el cuidado de los antiguos, como nota Lope de Vega [*Laurel de Apolo*, silva 4.ª] [...]

Se percibe la recta intención de los que alteraron en algo la ceremonia y que su ánimo fue el conmover al auditorio y no el de regalarle los oídos y divertirle, pues dispusieron una letra sencilla y expresiva del asunto, pero arreglada a una música tan patética y poco grata a los oientes que no hay uno que no desee se concluia quanto antes. Esta es la música con que se cantan dichos versos y la que se ha conservado de tiempo inmemorial tradicionalmente: háganse cargo de ella los Profesores y conocerán el efecto que podrá causar en los que sean más aficionados [...]

De la observación sola de esta música inocente, sin bajo, sin acompañamientos de instrumentos y que la desempeña siempre un individuo de los de la Melodía resulta una de las pruebas más eficaces en favor de esta ceremonia. Porque si hubiera tenido por objeto alguno de los que hemos notado en las representaciones dramáticas corrompidas, aunque su composición fuese triste, se hallaría acompañada de menestriles y chirimías, que fueron siempre en todas partes los corifeos y los socios de ellas. Además, que el aparato con que se executa no es de aquellos que por su artificio y suntuosidad previene el ánimo de los concurrentes. Toda la decoración del teatro en que sube el Niño a cantar es una tarima humilde y tan desnuda de adorno que ni aún se la cubre con una alfombra.

Ni los Ángeles acompañantes, que conjeturo se le añadieron, son para aumentar la comparsa: bien claro es el motivo por qué los pondrían. Así como para hacer más perceptible el ministerio de estos Espíritus los días en que celebra la Iglesia la fiesta de S. Gabriel, S. Miguel y Ángel Custodio, se acostumbra a poner cerca del altar un Sacerdote vestido con dalmática y con un incensario dorado e inciensa al Sacramento, sensibilizando de este modo al pueblo ignorante la misteriosa visión de S. Juan: *Stetit Angelus justa aram templi habens thuribulum aurcum in manu sua*. Así también en esta ceremonia, que toda se dirije a anunciar el día tremendo del Juicio, quisieron sensibilizar por los Ángeles armados con espadas desnudas y prevenidos a hacer justicia la ira del Señor.

Sin que pueda objetársenos se hace abuso de las vestiduras sagradas, pues visten albas los legos, porque podemos responder a esta objeción lo que respondieron los monges de Cluni habiéndosela hecho en otro caso semejante: *Habemus alvas non sacratas*.

Confieso sencillamente me he puesto a examinar con todo cuidado y reflexión esta ceremonia y no hallo en sus circunstancias la analogía más remota con las piezas dramáticas que otro tiempo hizieron parte de la solemnidad en las funciones eclesiásticas y que después tan justamente se han prohibido por haberse viciado tanto. Pero aunque graciosamente conceda a los nimiamente severos que conviene en algunos accidentes con las representaciones sagradas antiguas, nada encuentro reprehensible en ella. ¿Por ventura es de aquellas ridículas que acostumbraron en el siglo XI los diocesanos de Rouen y de Beauvais? ¿Es de aquellas en que hay sentido violento de la Escritura, alegoría impropia, diálogo entre personas santas, mezcla de chocarrería y moralidad, cantinela inde-

cente, música teatral y aparato cómico? ¿Es de aquellas que interrumpe los divinos oficios, que distrahe la devoción de los fieles y que ocasiona la menor profanación? ¿En una palabra, es de aquellas que prohiben los Concilios, que resisten los prelados y que procuraron desterrar del templo nuestros mayores? Pues si no es de aquellas, debe conservarse por lo que expresa, por los elogios que ha debido a los varones santos y doctos y por su venerable antigüedad, por el respeto a la memoria de sus dignos introductores y porque siempre que se execute entre nosotros, como hoy se executa, es preciso produzca en los corazones bien dispuestos efectos saludables *(Disertación VI. Sobre las representaciones poéticas en el Templo y Sybila de la noche de Navidad,* fols. 627-640).

Apéndice II
Espectáculos cortesanos y ciudadanos

1

FIESTAS EN EL PALACIO DEL CONDESTABLE IRANZO

AÑO 1461

[*Los tres Reyes Magos*]

Así venido e llegado a la dicha çibdad de Jahén, como luego sobrevinieron las fiestas de la Natividad de Nuestro Señor Ihesuchristo de mil e quatroçientos e sesenta e uno años, dos días antes enbió mandar [...], e porque por el puerto de Almarjal no pudiese entrar gente poderosa de moros sin ser sentidos, que fiziesen poner buenas guardas en él [...] Pasada la Pascua e venido el domingo primero después della, mandó conbidar para que comiesen e çenasen con él todos los señores de la iglesia mayor [...] Y en la noche, los dichos señores Deán e Cabildo çenaron con él, e ovo muchos momos e personages, e dançâs e bailes y cosautes. Y luego el día de la fiesta de los Reyes siguiente mandó conbidar al dicho señor Obispo e a todos los cavalleros, justiçia, regidores, jurados e otros escuderos, e algunas dueñas e donzellas de la dicha çibdad para que comiesen e çenasen con él [...] E seyendo ya tienpo se retrayó a çenar. Y después de fecha la representaçión de *Los tres Reyes Magos* con mucha devoçión, e así mismo pasada la mayor parte de la noche en bailes y dançâs, e dada la colaçión, çesó el festejar e fue cada uno a reçebir aquella recreaçión que la umana natura demanda.

[*Bodas del Condestable. Fiestas y momos*]

[Momos cautivos]

Ya de la Natividad las fiestas pasadas, como el dicho señor Condestable, segund lo que después paresçió, de muchos días antes desease e ya toviese acordado y asentado en su ánimo de çelebrar sus magníficas bodas con la señora Condesa, su esposa, y resçebir las bendiçiones de la Madre Santa Iglesia [...] El ya dicho día domingo, el dicho señor Condestable e la señora Condesa su esposa partieron de su posada para ir a la eglesia mayor a se otorgar juridiçión matrimonial en una manera çelestial [...] En aquella prinçipal mesa de la ya dicha sala se asentaron a comer los dichos señores Condestable y Condesa [...] Pasado el comer y alçadas las mesas, tocaron las dulçainas ençima de un cadahalso de madera que al otro cabo de la sala estava. Y el dicho señor Condestable començó de dançar con la señora Condesa con la mayor graçia del mundo [...] E ya del todo el día pasado e la noche venida e grant parte della pasada en bailar e dançar e cosautes, segund dicho es, vinieron a la çena [...]

Y después que los dichos señores y las otras gentes ovieron çenado, luego los ministreles tocaron las dulçainas, los quales de aquellas fiestas, segund lo que trabajaron, no me pasmo sino cómo no perdieron el seso. Y al toque dellas, después qu'el dicho señor Condestable y la señora Condesa e doña Juana, su hermana, e su hermano e otros un rato ovieron dançado, sobrevino un esquadra de gentiles onbres de su casa en forma de personas estrangeras con falsos visajes, vestidos de muy nueva e galana manera, es a saber, de un fino paño muy mucho menos que verde, representando que salían de un crudo cautiverio, do les fue libertad otorgada condiçionalmente, que a la fiesta de los dichos señores Condestable y Condesa viniesen servir y onorar. Los quales dançaron e bailaron bien más de tres oras.

Y dado fin al dançar, la colaçión de muchos confites y conservas fue mandada trer y fecha, el señor Condestable se retrayó a su cámara con la señora Condesa.

[Falsos visajes]

Este día no salió la señora Condesa de su cámara nin las otras señoras vinieron a la sala porque le fazién conpañía, salvo la señora doña Juana que, después de comer, el señor Condestable mandó venir con algunas donzellas para que danzasen con él [...] Después ovo grant juego de cañas fasta que vino la noche, y pasada grant parte della y así mismo la çena, porque la condesa estava en su cámara, el señor Condestable se subió arriba, a otra sala muy bien arreada de nuevos e finos paños françeses, y con él los señores Obispos y Arçediano de Toledo, y todos los otros cavalleros e gentes, porque la dicha señora de su cámara pudiese mirar los que festejavan.

Y estando así, sobrevino otra manera de gente de falsos visajes, casi venida a libertad, con ropas bien fechas de un fino azul, bordadas de muy bivas e discretas invençiones. Y después que por tres o quatro oras ovieron dançado, vino la colaçión de muy muchos confites; la qual reçebida, el dicho señor Condestable quedó retraído e todos se fueron a reposar.

[Gentes vencidas. Artificio de la serpienta]

El lunes pasado y el martes venido [...] Así mesmo este día la señora Condesa no desçendió de arriba [...] Y pasado este día y lo más de la noche, después de la çena, en la sala de arriba, do la señora Condesa estava en su cámara, estando el señor Condestable y los señores Obispos y Arçediano, su hermano, con todas las otras gentes, que apenas podían caber, una infantería de pajes pequeños vinieron vestidos de jubones de fino brocado y sobr'ellos unas jaquetas cortas muy bien trepadas de paño verde, forradas en fino amarillo, las mangas largas trepadas, con sus capirotes. Los quales tomaron por invençión que era una gente de inota e luenga tierra, la qual venía destroçada e vençida de gente enemiga; e que no solamente les avía destroido sus personas e bienes, mas los tenplos de la fe suya, los quales bienes dezían que entendían

fallar en estos señores Condestable y Condesa. E que viniendo çerca de aquella çibdad, en el paso de una desabitada selva, una muy fiera y fea serpienta los avía tragado, e que pidían subsidio para dende salir. A la puerta de una cámara que estava al otro cabo de la sala, enfrente do estava la señora Condesa, asomó la cabeça de la dicha serpienta, muy grande, fecha de madera pintada; e por su arteficio lançó por la boca uno a uno los dichos niños, echando grandes llamas de fuego. Y así mismo los pajes, como traían las faldas e mangas e capirotes llenas de agua ardiente, salieron ardiendo, que paresçía que verdaderamente se quemavan en llamas. Fue cosa por çierto que mucho bien paresçió. Y después que grand rato ovieron dançado y bailado, çesaron de aquello e, fecha la colaçión, todos se fueron a reposar e dormir.

[Momos heridos]

Otro día miércoles [...] E por quanto este día recreçió mucha pluvia del çielo, nin se corrieron toros nin se fizieron otras novedades, salvo en dançar y bailar y cantar en cosaute y otros entremeses a tales fiestas anexos pasaron el día e la noche, fasta que fue tienpo de se retraer a la recreçión que por todos era deseada.

El jueves siguiente [...] se fizo un grande e muy frequentado juego de cañas, do asaz cavalleros salieron feridos [...] Y después de çenar, vinieron momos, mantos la meitad brocados de plata e la meitad dorados con cortapisas, en las partes izquierdas sendas feridas, sonbreros de bretaña, en ellos penas y veneras, y con sus bordones; e dançaron por grant pieça. Y después el dicho señor Condestable y la señora Condesa dançaron y bailaron y cantaron, fasta que fue ora de dormir. Y así en esta manera pasaron el viernes siguiente [...] Porque, segund los muchos e diversos actos e cosas que en estas fiestas pasaron, no solamente fuera trabajoso a quien todas las presumiera poner por escripto, mas casi inposible, e a los lectores e oyentes aún fuera cabsar enojo o fastidio; y por tanto çesé de esplanar por menudo las otras cosas que todos los otros días pasaron fasta en fin de las fiestas, salvo que en muchos e continuos juegos de cañas e correr toros gastavan el tienpo, tanto que la claridad del día durava. Y después de reçebir cada uno la sustentaçión conviniente, la escuridad de la noche venida, en muchos momos y personajes de tantas y tan discretas invençiones e enpresas que fingían tomar, y con tan diversas aposturas y arreos, que es cosa increíble.

Año 1462

[*Representación de los tres Reyes Magos*]

Las fiestas de la Natividad de Nuestro Señor e Salvador Ihesuchristo del año de mil e quatroçientos e sesenta e dos años venidas e llegadas [...] el día de los Reyes así mesmo mandó conbidar todos los regidores, jurados, cavalleros e escuderos, e algunas dueñas de la dicha çibdad para que comiesen y çenasen con él. Y antes de la çena, delante de su posada, mandó poner la sortija. Y estando la señora Condesa y las señoras doña Guiomar Carrillo, su madre, y doña Juana, su hermana, con otras muchas dueñas y donzellas en la torre más alta de su posada mirando e otras muchas gentes cavalgando y a pie por las calles e ventanas, paredes, tejados, y con muchas antorchas y faraones, que no paresçía sino en meitad del día por la grande claridad de la lunbre, el dicho señor Condestable partió de la posada de Fernando de Berrio, regidor de la dicha çibdad, do ordenó de salir, que es a la Madalena, e atravesó casi toda la dicha çibdad [...] Y así llegó al lugar do estava puesta la sortija, aconpañado de muchos cavalleros, e tronpetas e atabales e chirimías, e espingarderos, e bozes e gritos, e muchas antorchas, con el mayor estruendo y roído del mundo. E como llegó, luego se quitaron todos los falsos visajes. Y para los dos primeros cavalleros que entrasen por la sortija mandó poner dos jubones de brocado, y para cada uno de los otros que dende en adelante la levasen, cada quatro varas de seda. Y con esta cobdiçia de ganar los dichos jubones todos los dichos cavalleros fizieron muchas carreras y asaz dellos levaron la dicha sortija [...] Y después que dos o tres oras pasaron en esto, vino a descavalgar a su posada, do estavan las mesas e aparadores en punto [...]

Y desque ovieron çenado y levantaron las mesas, entró por la sala una dueña, cavallera en un asnico sardesco, con un niño en los braços, que representava ser Nuestra señora la Virgen María con el su bendito e glorioso Fijo, e con ella Josep. Y en modo de grant devoçión, el dicho señor Condestable la reçibió e la subió arriba al asiento do estava, y la puso entre la dicha señora Condesa e la señora doña Guiomar Carrillo, su madre, e la señora doña Juana, su hermana, e las otras dueñas e doncellas que ende estavan. Y el dicho señor se retrayó a una cámara que está al otro cabo de la sala, y dende a poco salió de la dicha cámara con dos pajes muy bien vestidos, con visajes e sus coronas e las cabeças, a la manera de los tres Reyes Magos, y sendas copas en las manos, con sus presentes. Y así movió por la sala adelante, muy muncho paso, e con muy gentil contenençia, mirando el estrella que los guiava, la qual iva por un cordel que en la dicha sala estava. E así llegó al cabo della, do la Virgen con su Fijo estavan, e ofresçió sus presentes, con muy grant estruendo de tronpetas e atabales y otros estormentes. Y esto así fecho, retrayóse a la dicha cámara, do salió vestido de otra manera.

Y luego tocaron las chirimías e començó a dançar con la señora Condesa e doña Juana, su hermana, e después otros gentiles onbres e pajes e donzellas. E desque ovieron un rato dançado y bailado, troxieron la colaçión, e ratrayóse a dormir.

Esta fiesta fazían e solepnizava el dicho señor Condestable en cada un año, segund dicho es, lo uno por devoçión y lo ál porque en tal día nasçió el Rey nuestro señor, cuyo serviçio él tanto deseava y procurava.

Año 1463

[*Farsa morisca*]

Venidas las fiestas de la Natividad de Nuestro Señor Ihesuchristo del año del señor de mil e quatroçientos sesenta e tres años, como todos conosçiesen qu'el deseo del dicho señor Condestable fuese exerçitarse, después de los fechos tocantes a la guerra, en conbites e salas, fiestas e juegos de cañas,

e otros actos de plazeres onestos, do lo suyo con todos pudiese gastar, buscavan envençiones tocantes a esto.

Y el domingo que fue segundo día de Pascua, después de comer, se acordaron dozientos cavalleros de los más prinçipales y mejor arreados de su casa e de la çibdad de Jahén, la meitad de los quales fueron en ábito morisco de barvas postizas, e los otros christianos.

E los moros fingieron venir con su Rey de Marruecos de su reino, y traían delante al su profeta Mahomad, de la casa de Meca, con el Alcorán e libros de su ley, con grant çirimonio, en una mula muy enparamentada, y en somo un paño rico en quatro varas, que traían quatro alfaquíes. E a sus espaldas venía el dicho Rey de Marruecos, muy ricamente arreado, con todos sus cavalleros bien ajaezados, e con muchos tronpetas e atabales delante.

E desque fue aposentado, enbió con dos cavalleros suyos una carta bermeja al dicho señor Condestable. Los quales, desde la puerta de su posada, le fizieron saber cómo estavan allí dos cavalleros del Rey de Marruecos, que le querían fazer reverençia e dar una carta que del rey su señor le traían. A los quales el dicho señor mandó responder que entrasen. E luego descavalgaron de sus cavallos y entraron en una sala de su posada, muy bien guarneçida de gentiles paños françeses, do lo fallaron con la señora Condesa, su muger, él y ella muy ricamente vestidos e bien aconpañados de muchos cavalleros e escuderos, e dueñas e donzellas de su casa e de la dicha çibdad.

E como llegaron a él, después de le aver besado las manos, diéronle una carta bermeja, que dezía en esta manera:

«El Rey de Marruecos, bevedor de las aguas, paçedor de las yervas, defendedor de la ley de Mahomad —guárdelo Dios con su mano la grande—, salud dé sobre vos, el valiente y esforçado e noble cauallero don Miguel Lucas, Condestable de Castilla —hónrelo Dios, anpárelo Dios—. Fago vos saber cómo, oyendo la grant destruiçión e derramamiento de sangre que vos, onrado cavallero, avéis fecho en los moros del Rey de Granada, mi tío, delantero de los muchos trabajos, sofridor de los grandes miedos, guerreador contra los muchos christianos —defiéndalo Dios, efuérçelo Dios de su esfuerço—. E ve-

yendo qu'el nuestro Mahomad así nos olvida e el vuestro Dios así vos ayuda, yo soy venido, con acuerdo e consejo de todos los mayores e más prinçipales cavalleros de mi reino, por ver la çirimonia de vuestra ley, que tanto nos es ofensiva. E porque si a vos plazerá de mandar que oy vuestros cavalleros christianos con los mis moros jueguen las cañas, e si en aquesto como en la guerra vuestro Dios vos ayuda a levar lo mejor, luego el nuestro profeta Mahomad e los libros de nuestra ley que comigo mandé traer serán de mí e de mis moros renegado. E por mí e por ellos desde aquí me someto a ser a vuestra ordenança e mandado, e de vos conosçer vasallaje, e de reçebir vuestra christiandad en el río, o do devamos ser bautizados. Eforçado señor y noble Condestable, onre vos Dios, anpárevos Dios con su onra e su esfuerço.»

La carta leída, el dicho señor Condestable respondió a los dichos cavalleros que le plazía de buena voluntad. E luego cavalgó, e mandó que todos los cavalleros, que estavan en punto, viniesen a jugar a las cañas con los dichos moros. El qual juego se fizo en la plaça de Santa María, por espaçio de más de tres oras, tan porfiado, que ya los cavallos no se podían mover, do andavan muchos braçeros e muy desenbueltos cavalleros. E depués que ovieron jugado las cañas, el Rey de Marruecos, con todos sus moros, levando su profeta Mahomad e su Alcorán delante, llegó al señor Condestable e fízole un razonamiento so la forma siguiente:

—Muy noble señor Condestable: Yo he visto e bien conoçido que, no menos en el juego de las cañas que en las peleas, vuestro Dios vos ayuda, por do se deve creer que vuestra ley es mejor que la nuestra. Y pues así es, yo e mis moros renegamos della y de su Alcorán, y del nuestro profeta Mahomad.

Y diziendo e faziendo, dieron con él e con los libros que traían en tierra. E con muy grandes alegrías e gritas, e con muchos tronpetas e atabales, fueron con el dicho señor Condestable por toda la çibdad fasta la Madalena. Y en la fuente della lançaron al su profeta Mahomad, y a su Rey derramaron un cántaro de agua por somo de la cabeça, en señal de bautismo; e él e todos sus moros le besaron la mano. E de allí toda la cavallería e la grant gente de pie de onbres e niños vinieron a la posada del dicho señor Condestable, con mucho plazer e alegría, dando gritos e bozes; do a todos generalmente dieron colaçión de muchas frutas e vinos.

Año 1464

[*Relación de fiestas*]

En esto llegaron las fiestas de la Natividad de Nuestro Señor Ihesuchristo, que fue año de mil e quatroçientos e sesenta e quatro años. Y como quiera que en algunos lugares desta escriptura es ya repetido asaz vezes cómo y en qué manera en las dichas fiestas [...] el dicho señor Condestable siempre tenía [...], acordé de poner aquí por orden todas las fiestas y çirimonias de aquellas, e salas e conbites que en cada un año acostunbrava fazer [...] Para estas fiestas de la Natividad, su repostero de estrados aderesçava muy bien todas las salas de su posada e palaçio [...] E para esta noche mandava que se fiziese la *Estoria del nasçimiento del Nuestro Señor e Salvador Ihesuchristo e de los pastores,* en la dicha iglesia mayor, a los maitines, segund a la fiesta y nasçimiento de Dios Nuestro Señor se requería e requiere. E acabado todo lo susodicho, su señoría con las dichas señoras, los tronpetas e cherimías tocando, se bolvías a su posada [...] E en estos días avía algunos conbidados de los cavalleros e dueñas de la çibdad, y fazíanse todas las cosas, así en ir y venir a la iglesia como en el serviçio de la mesa y en el dançar e cantar e dar las colaçiones, e en todas las otras cosas, por la orden e manera qu'el primero día de Pascua, salvo que en las noches avía momos y personajes [...] E desque avían çenado, alçavan las mesas e vancos, e dançavan e cantavan. E después venían momos, los quales para esa noche estavan adereçados. E desque avían dançado, mandava traer colaçión. E luego se despidían los conbidados, a los quales se davan muchas antorchas de çera con sus pajes, con que ivan a sus posadas; y él, con las dichas señoras, retraíese a dormir [...] Para esta fiesta de los Reyes, el señor Condestable fazía sala, e mandava conbidar a los regidores e jurados, cavalleros e escuderos e letrados e otros çibdadanos, para comer a

la mañana e çenar a la noche [...] Y a una ora o dos de la noche, el dicho señor Condestable con los cavalleros que avían de correr la sortija, la qual estava puesta en la calle, delante de la torre de su posada, e muchas dueñas e donzellas a las ventanas e tejados, se iva a las casas de doña Violante de Torres, que eran a la Madalena. E allí se adereçavan muy bien de muy discretas e lindas envençiones, a las vezes con falsos visajes, a las vezes sin ellos, e de todas las otras cosas que al caso se requerían, muy bien ataviados [...] Y en acabando de çenar, los maestresalas alçavan las mesas. Y luego mandava fazer la *Estoria de quando los Reyes vinieron a adorar y dar sus presentes a Nuestro Señor Ihesuchristo.* Y después de fecha y mirada con grande devoçión, mandava traer colaçión; y fecha, su merçed se retraía a su cámara, y todos aquellos cavalleros e escuderos se despidían. A los quales se davan muchas antorchas y pajes con que se fuesen a sus posadas.

(Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo: estudio y edición, ed. de Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, págs. 38-162).

2.
CORONACIÓN DE DON FERNANDO DE ANTEQUERA, REY DE ARAGÓN

Este fragmento de la crónica de Alvar García de Santa María narra parte de la ceremonia de la coronación de don Fernando de Antequera como rey de Aragón, celebrada en Zaragoza en 1414. El texto describe el gran espectáculo que tuvo lugar en el palacio de la Aljafería tras el banquete: una representación alegórica en la que intervienen los Pecados y las Virtudes, y que se abre con la aparición de un Ángel y se cierra con la visión de la figura de la Muerte. El texto original de la representación, que sería en catalán, no se transcribe en la crónica, a excepción de los versos que recita el ángel, traducidos al castellano. Esa representación original, aunque sin argumentos decisivos, se viene atribuyendo a don Enrique de Villena (véase J. E. Walsh y A. Deyermond, 1979, págs. 57-85; P. M. Cátedra, 1983, II, págs. 127-136.

[...] E quando el dicho señor rey llego al aljafería, eran pasadas quatro oras después de medio día, e descavalgó e subió en su cámara, e las gentes se entraron en la gran sala do avía de comer. E el dicho señor rey salió de su cámara vestido de un manto de oro enforrado en armiños, e su corona en la cabeça. E el prínçipe e el duque sus fijos llevavan delante la mançana e çebtro de oro, e delante dél cient hachas de çera blancas ardiendo, e así se fue asentar a la tabla do avía de comer asentado en su muy rica silla, e de la en mano derecha comían los perlados e a la mano ezquierda comían los señores prínçipe de Girona e duque de Peñafiel, e un poco más baxo todos los otros grandes e en cada canto de mesa

un perlado, e después los cavalleros. E en medio de la sala estava un aparejador grande en do estavan las vaxillas del señor rey, de oro e de plata dorada, con que el rey hera servido a su tabla [...]

E aquí en esta sala fueron traídos a las dichas tablas muchas viandas e manjares de pavones e capones e gallinas, e diversos potajes; e delante de cada manjar, sus juegos, según que aquí diremos. Delante del primero manjar venía un muy fermoso grifo todo dorado, tan grande como rocín, e traía una corona de oro al pescueço, e iva toda vía echando fuego faziendo lugar entre las gentes por do pasasen los manjares, que en otra manera no pudieran pasar tan aína ante las gentes.

E en esta gran sala estavan fechos ençima de la puerta por do entravan a la dicha sala un gran cadalso alto como manera de los çielos, que heran fechos en esta manera: hera un andamio alto sobre la puerta e en medio dél estavan tres ruedas una sobre otra, e la del medio mayor que las otras, e de la una parte e de la otra de las ruedas avía ocho gradas de cada parte todas las ruedas, e en llenadas e enbutidas; e las ruedas e todo el andamio e las gradas heran de color del çielo, e ençima de las ruedas, sobre la postrimera, avía un çielo más alto que los otros, en el qual estavan dos niños muy bien guarnidos de paños de oro, e estava el uno al otro poniendo una corona en la cabeça, a remenbrança de quando Dios coronó a Sancta María; las quales tres ruedas estavan llenas de omes vestidos de paños blancos e con alas grandes doradas e con rostros sobrepuestos blancos a paresçiençia de ángeles e tan fermosos que bien paresçían ángeles. E estas tres ruedas fazían movimiento la una contra la otra a manera de çielos quando se mueven cada que querían. E estos ángeles e arcángeles tocando estromentos e cantando e faziendo muy estraños sones [con] farpas e guitarras e laudes e rabés e hórganos de pano, e otros estromentos de cuerda de gran solaz hera de lo oír e ver; e maguer las ruedas de los çielos fazían movimiento, el çielo de ençima de los niños estavan todavia quedos que se no movían, e las quatro gradas más altas. Estavan en ellas asentados prínçipes e profetas e apóstoles, cada uno su señal en la mano por do hera conosçido.

E en la primera grada de las otras, otra contra ayuso estavan siete omnes en semejanças de los siete pecados mortales [e de-

yuso dellos en las tablas a sus pies estaban pintadas siete cabeças de demonios en semejança de los siete pecados mortales,] e en la segunda grada estavan siete moços con rostros e sobrepuestos, que parescían diablos que atormentavan a los siete pecados mortales.

En la terçera grada estavan las virtudes.

En la quarta grada, los siete ángeles.

E entrando el dicho señor rey a su tabla aviendo reçevido el agua en la dicha sala quando vino a comer, según que diximos, luego ese punto se començaron a mover los çielos de los ángeles e arcángeles, e fazían sonar sus estromentos e los patriarcas e profetas e apóstoles cantavan el «Te Deum laudamus» e otros inos e prosas dando loores e graçias a nuestro Señor por la muy solene corona e unçión qu'el dicho señor rey avía reçevido con grande devoçión.

Estando el dicho señor rey a su tabla aviendo reçevido el agua a las manos, muy solenemente entró el primero manjar por la puerta de la sala, e venían en los tajadores pavones con sus colas alçadas, cubiertos los cuerpos dellos con fojas de oro e sus armas de Aragón, e tenían sus cuellos altos con la su devisa de la estola. E delante todos los juglares faziendo gran ruido que unos a otros no se oían, e el dicho grifo delante echando fuego a una parte e a otra desviando las gentes, e asentando el manjar, todas las tablas de la sala fueron llenas de viandas de diversos manjares muy abastadamente.

E comiendo el dicho manjar, primero Dios padre movió todos los çielos, e dende partió una gran nube e desçendió delante de la mesa en igual de los paños françeses que estavan puestos en la sala alto del suelo como una lança d'armas, e salió de la nube un ángel cantando, trayendo en la mano una espada desnuda de la vaina e dixo dos coplas así en limosín:

Dios te salve, rey magnífico con coraçón fuerte;
la Trenidad sancta y verdadera
a ti me invía como a flor d'España,
que te mantengas siempre en buen conorte
y reposaras alto en los çielos
con arcángeles, do es muy fuerte castillo.

Encomiéndote todo el pueblo menudo
que entre los grandes no sea mal caído,
pilar mucho fuerte de verdadera crisma,
defendedor de clara fe.
La iglesia de Dios a ti se encomienda
creyendo çiertamente que le quitarás la cisma
llevando el Sancto Padre allá,
dentro en Roma, sin toda fallençia,
obedeçerle han con gran reverençia,
e çesarán las çismas de aquí adelante.

Acavado de dezir, la nube subió el ángel a los çielos e los del paraíso tocaron sus estromentos faziendo gran son de alegría que [...?]

E Sobervia se llevantó e dixo dos coplas que mentavan quién hera e dixo en todo sus maldades estando vestidos unos paños de oro [...mesín?].

E Avariçia se llevantó luego e dixo todas quantas [cosas] faze el avariento e dixo dos coplas en que declaró sus culpas, e esta[va] vestido unas ropas viejas remendadas de diversas colores.

E Luxuria se llevantó, que estava vestida de paños colorados con rayos de oro muy apostado e bien pintado, teniendo un espejo en la mano semejanças desonestas e dezía dos trobas de todas sus trachas [?] desordenadas.

E llevantóse Invidia que estava vestido el paño pardo claro con la cara amarilla parando mientes a todas partes, mostrándose que venía triste e doloroso, aviendo gran dolor del bien de los otros, e dixo dos coplas de su mal talante e mengua do morían desesperando por el bien de los otros.

E llevantóse Gula, que estava vestido de verde escuro teniendo delante de sí muchas viandas, e dixo dos coplas de cómo todavía estava fambrienta.

E Ira se llevantó vestida de blanco, todas las ropas llenas de llamas de fuego teniendo un puñal en la mano, faziendo continente grande e airoso que se quería dar con el puñal por los pechos, e dixo dos coplas que la non detuviesen e como rasgava sus vestiduras.

E Pereça se llevantó, que estava vestido de negro e tenía en la mano un libro que parescía que se le caía de las manos e non lo podían llevantar de pereza, e dixo dos coplas de su pereza e ruindad.

E aviendo acavado todos los siete pecados mortales, en la segunda grada ençima de sus demonios estavan las siete virtudes que son contra los dichos pecados, las quales se llevantaron.

Primeramente Humildad estava vestido de paño gris claro con su tocado muy onesto e los ojos omillados mostrando de sí muy gran omildad, e dixo dos coplas loando paçiençia e perdonando los fierros que le fazen. E un ángel que estava a las espaldas de Umildad dixo otras dos coplas loando a Umildad, poniéndole una corona en la cabeça.

E acavado el ángel, llevantóse Largueza que es contra la Avariçia, que estava vestido de verde muy onestamente teniendo en la falda muchos florines e doblas e lançando dellos a todas partes mostrando su gran largueza, e cantando dixo dos coplas loando Largueza vestiendo pobres e dando a menguados. El ángel que estava a las espaldas púsole una corona en la cabeça e díxole dos coplas loando buena Largueça.

E acavado el ángel, Castidad llevantóse, que es contra la Luxuria [que] estava vestido de blanco brocado de oro muy onestamente que non acatava a ninguna parte e dixo dos trobas loando Castidad. E el ángel le puso la corona en la cabeça e dixo otras dos coplas que por galardón en el çielo meresçe ser coronada e aquí muy honrada.

E acavado de dezir el ángel, llevantóse Amor del Próximo contra Invidia, que estava vestido de cárdena mucho alegre queriendo bien a todos e dixo dos coplas mostrando tomar todo travajo por su próximo e amarlo con amor verdadero. E su ángel tomó la corona e la corona dándole galardón, e dixo dos coplas mostrando cómo Dios ayuda al que ama su próximo, que le plaze de su bien e pesa de su mal.

E acavado de dezir el ángel, llevantóse virtud de Tenplança que estava vestido de brocado colorado con oro teniendo delante de sí un plato de vianda faziendo continente de comer onestamente dando a entender que comía con tenplança, e dixo dos coplas cómo deve el comer ser tenplado tomando los medios siendo en todo llegado a Dios. E su ángel la coro-

nó cantando dos coplas dando a entender quánto plaze a Dios la virtud de Tenplança.

E acavado de dezir el ángel, Paçiençia se llevantó, que estava vestida de verde con continente omilde, e un moço llevantóse e diole una palmada, e Paçiençia fincó los inojos e cantando dixo dos coplas rogando a Dios que lo perdonase loando Paçiençia. E el ángel le puso la corona en la cabeça e cantando dixo dos coplas dando a Paçiençia por galardón el paçiençia por paraíso.

E acavado de dezir, Deligençia se levantó que estava vestida de blanco que tenía un libro en la mano leyendo en él muy devotamente, e cantando dixo dos coplas de cómo ome deve fazer las cosas deligentemente e amando a Dios. E acavado Deligençia su Angel le puso una corona en la cabeça, cantando dixo dos coplas que mostrava el rey ser diligente en su fecho devidamente.

E acavado de dezir el Ángel, luego se rebolvieron los çielos, e en medio de la sala salió una nube en la qual venía la Muerte la qual era muy fea llena de calaveras e culebras e galápagos e venía en esta guisa. Un hombre vestido en baldreses amarillos justos al cuerpo que paresçía su cuero, e su cabeça era una calavera e un cuero de baldres toda descarnada sin narizes e sin ojos que paresçía muy fea e muy espantosa, e con las manos faziendo semejanças a todas partes, que llamava a unos e a otros por la sala.

E acavado esto de fazer la nube tornose a los cielos e luego entro el mayordomo con el segundo manjar, los platos e tajadores llenos de muchos capones e pasteles dorados e pasteles de diversas aves vivas e otros muchos manjares, e los juglares delante el dicho grifo echando fuego por la sala faziendo lugar por do pasasen los que llevavan los manjares, e en pos del grifo delante del manjar iva una gran roca como manera de castillo de madera pintado sobre sus carretones, e en medio del dicho castillo iva una jarra de Sancta María con sus lirios blancos de plata brunida muy grande.

En el dicho castillo ivan seis donzellas cantando cantos muy dulzes de oír, e en el canto del dicho castillo iva una águila dorada muy grande coronada. E traía en el cuello un collar de la devisa de las jarras del rey de Aragón, e la jarra que

hera en medio del castillo andava a la redonda quando la movían, e ansí entro por la puerta de la sala el segundo manjar.

E luego Dios Padre movió los cielos e todos los ángeles e arcángeles sonaron sus instrumentos, e patriarcas e profetas cantaban sus cantos muy maravillosos, e la primera nube que primero salió ante la mesa del señor rey salió en el aire e venía en ella un Ángel que traía en la mano una jarra de oro con sus lirios muy fermosa e dixo en canto una copla que él era embaxador de la Virgen resplandeziente que le enviaba aquella jarra que por siempre truxesse en su conquista, e dixo dos coplas loando al Papa Benedicto abiéndole por verdadero Papa, e que le esforçasse el señor rey pues que tenía la divisa imperial.

E acabado de dezir el Ángel su embaxada tornose a paraíso, e en esta manera llegaron los manjares a la tabla e abrieron los pasteles e salieron aves volando por la sala.

E luego que el dicho grifo vido el castillo ante la dicha tabla del señor rey vino contra el por se combatir con la dicha águila, e con el dicho grifo venían omes vestidos como moros alarbes con sus escudos en la manos, e des que lo vido el águila decendió del castillo en tierra, e a pesar dellos llegó a la mesa del rey e fízole su reverencia e volviose a su castillo que el grifo e los alarbes lo combatían e las donzellas que lo guardaban peleaban con ellos, e des que el águila lo vido fue a la pelea con el grifo picando a los moros, pero no se tocaba con el grifo salvo que fazía continente de pelear, e estando ansí abriose la jarra por medio e salió della un niño muy fermoso vestido con vestiduras fechas a armas reales de Aragón con una espada en la mano e con grande ardideza fizo que iba contra los alarbes e contra el grifo. E entonces cayeron todos como muertos en tierra e muy espantados del ardideça del niño, e el grifo fuyó e subiose el águila en el canto del castillo a do abía venido, e por esta manera acabó el rey e las gentes de comer.

E alçaron los manteles e el rey salió con los infantes sus fijos e al derredor del los duques e condes e perlados e caballeros que ende comieron e todos los juglares e trompetas e menestriles delante dél e las cien hachas de cera ardiendo delante dél, e en llegando en drecho de los cielos todos se

movieron cantando de muy grande melodía taniendo e cantando todos el «Te Deum laudamus».

E assí salió e fue a la casa de los Mármoles e allí se assentó en su silla e en derredor sus fijos e los infantes a sus pies, e el rey mandó levantar al príncipe e a sus hermanos e fueron a dançar e con ellos muchos caballeros e escuderos e allí obieron su solaz e luego el rey demandó especias e vino, e desque obieron fecho colación subiose a su cámara que era cerca de media noche, e las gentes se fueron a sus posadas [...]

(Alvar García de Santamaría, *Crónica de Juan II*, Bibliothèque Nationale de France, ms. esp. 104, fols. 198r-202r.)

Apéndice III
Poemas de cancioneros

1

*Este dezir fizo e ordenó el dicho Fernand Sánchez Calavera commo en manera de preguntas e reqüestas que fazía e ponía contra una señora de qu'él andava muy enamorado. El qual dezir va muy bien fecho por quanto en la una copla dize él contra ella la entençión de sus amores e respóndele ella luego en la otra copla, defendiéndose dél muy bien**.

—Señora muy linda, sabed que vos amo
e ando e bivo so vuestra esperança,
e vuestro apellido en mis obras llamo,
aviendo en vuestra valor confiança.
El mi cor inflama la vuestra membrança,
deseo por siempre servir e loar
a vos, muy gentil, graçiosa sin par,
de alto linaje e noble criança.
—Amigo, mirando aquel verde ramo
que en el paraíso la Virgen alcança,
en más poco tengo que paja nin tamo
aqueste vil mundo e su buenandança,
que la que non ama bive en folgança
e su coraçón en paz sin pensar,
e quien Amor sirve suele alcançar
por poco plazer asaz tribulança».

* Se halla en el *Cancionero de Baena,* 181v-182v [*PN1*]; una versión posterior ofrece el *Cancionero de Ramón de Llavia* [*86*RL*].

16 tribulança] tribulaçión *PN1*

—Pues, ¿cómo, señora, la vuestra niñez
beldat tan estraña, se podrá sostener,
que un tiempo o otro en alguna vez
non querrá lo que otras quisieron saber?
Por çierto, yo dudo si tal puede ser;
por ende, segund vuestro tiempo devedes
usar deste mundo, que, puesto que erredes,
podedes después penitençia fazer.
—Confío, amigo, en dios, justo joez,
que, por su bondad, sin yo merescer,
me libró fasta aquí, que más de rahez,
segund mi hedad, pudiera caer.
De aquí adelante me querrá sostener,
qu'es más provechoso, segund vos sabedes,
vencer al diablo quando echa sus redes
que, fecho el pecado, remedio poner.
—A mí bien me plaze, gentil vida mía,
que limpia vivades de todo pecado,
pero una cosa tan sola querría
como por fruta e buen gasajado:
por que yo bibiesse muy ledo e pagado,
quando con vos departa en solaz
que vos pluguiesse que vos diesse paz,
e desto sería assaz contentado.
—Sí Dios me consuele, yo leda sería
de vos complazer, señor, muy de grado
en lo que mi bien, mi onra e valía
en prez e onores non fuese menguado;
que mi coraçón serié conquistado
si vos consintiese llegar a mi faz.
Tengo que a muchas sin duda el agraz
con tales maneras avedes echado.
—Pues que tenedes propósito santo
e de presente estades guardada
qual nunca donzella nin dueña fue tanto,
fazéme, señora, merçed señalada:

23 erredes] eredeys *PN1* 44 en] on *PN1*

si esta entençión vos fuere mudada
e vos persiguieren las puntas de amor,
que sea yo vuestro e leal servidor
e vos mi señora, mi bien, mi amada.
—La mi entençión será firme quanto
mi alma fiziere e mi cuerpo morada,
membrándome siempre aquel cruel llanto
que faze el alma que va condenada.
E la tal promesa por mí otorgada
a vos non sería nin otra mayor,
ca el dulçe canto del gran bretador
engaña e mata al ave cuitada.
—Agora vos digo que puedo, señora,
contarvos por más cruel e más dura
de quantas conosco en el mundo agora
nin se fallar puede en toda scritura.
¡Dóla al diablo atanta cordura!
Siempre dezides al omne de non,
más fortaleza tenéis que Sansón,
con vos non me vale razón nin mesura.
—Quien çerca de vos comarca e mora
bien le conviene memoria muy pura,
que non sé christiana, judía nin mora
a quien vuestros dichos non pongan locura;
maguer que de fuera demuestran dolçura,
ençierran ponçoña en el coraçón,
ca diz un exemplo: «quien cree a varón
lágrimas siembra con mucha tristura».

63 bretador] brecador *PN1*
80 tristura] tristeza *PN1*

2

*El debate de Alegria e del Triste Amante**

—Non fuís,
en vuestra busca soy venida.
—¿A mi dezís?
Dexadme, qu'es ya perdida
libertad, la qual tenía
por trabajarme
de seguir a quien porfía
por matarme.
—Non me cognoçéis,
pues respondéis assí.
—Non me culpéis,
pues non se parte de mí,
que el mi grande desseo
es tan fuerte
por el qual yo bien veo
ya mi muerte.
—Yo soy Alegría,
que vos vengo a consolar.
—Ya passó el día
que vos anduve a buscar.

* Se halla en el *Cancionero de Módena*, 83r-84r [*ME1*] y en el *Cancionero de Herberay des Essarts*, 152r-154v [*LB2*]

13 grande] gran *LB2* 15 yo] *om. LB2* 20 a] *om. LB2*

—Yo era vuestro servidor.
—Vos os partistes;
desque fui buen amador,
nunca bolvistes.
—Pues que vengo,
queredme luego tomar.
—Tanto mal tengo,
captivo, por bien amar
que alçar mis ojos agora
non vos puedo,
mas de mi fin sabidora
seréis çedo.
—Si queréis, vuestra fin
es escusada.
—Mal lo sabéis
quánto es bien allegada.
Ya bien es muy mejor
que non bivir
quien tan esquivo dolor
ha de sofrir.
—Seguid mi vía,
e vida será para vos.
—Bien sería,
mas no puede ser, pardiós.
Oblígome con simpleza
de servir
por quien ha ombre tristeza
de morir.
—Poco entendéis,
pues de mi vos apartais.
—Vos non veis
de qué guisa me tomais,
que en verdad mucho çercano
de partida
que he de fazer temprano
desta vida.

22 os] hos *LB2* 42 e] *om. LB2* 45 oblígome] oblígueme *LB2* 55 he] havré *LB2*

—El partimiento
non me diréis quién lo aquexa.
—Pensamiento
continuo que non me dexa,
que nunca tales dolores
padesçió
hombre triste por amores
como yo.
—Si escapais,
seguiréis luego mis vías.
—Demás fablais,
pues son tan pocos mis días,
mas si yo alguna vida oviere
por ventura,
seguiré quanto pudiere
la tristura.
—En fe vos juro
que jamás non vos venga a ver.
—Soy seguro
de non vos aver menester,
mas ante la muerte venga
a me partir
por que tal pena non tenga
de seguir.
—¿A tanto mal
quién vos fizo ser llegado?
—Desigual
amor muy desordenado
que me tiene en su poder
e me faze
toda pena padesçer
que le plaze.
—Yo me despido
de vos en quanto bivierdes.

58 aquexa] quexa *LB2*   78 me] *om. LB2*   90 bivierdes] viviéredes *LB2*

—Yo soy perdido,
Fazed el mal que quisierdes,
que no ay daño más peor,
segund espero,
que cobrar tal disfavor
del qual muero.

Fin

Por buen señor
a mi fin soy llegado,
qu'es mas honor
que cauteloso enamorado.

92 quisierdes] quisiéredes *LB2*   94 *falta este verso*   100 enamorado] namorado *LB2*

3

[Fray Íñigo de Mendoza, *Diálogo de pastores*]

Comiença la revelaçión del ángel a los pastores

CXXII Pasemos de los señores,
qu'el ángel dellos pasado
es ya ido a los pastores,
pobrezillos peccadores,
a do están con su ganado.
Andemos, aína, andemos,
con congoxoso deseo,
porque a tal hora lleguemos
que todos juntos cantemos
«*Gloria in exçelsis Deo*».

CXXIII Corramos por ver si quiera
aquella gente aldeana
cómo se turba y altera
en ver de nueva manera
en el aire forma humana,
diziendo con grand temor
el uno al otro temblando:
«¡Cata, cata, Juan Pastor,
y juro a mí, peccador,
un ombre viene bolando!».

Responde el otro pastor

CXXIV «¡Sí, para Sant Julián,
ya llega somo la peña!
Purre el çurrón del pan,
acogerm'é a Sant Millán,
que se me eriza la greña,
y mi muça colorada,
para que, si a mí se llega,
por que no me haga nada,
le haga la revellada
a huer de la palaçiega».

Respondió el otro pastor

CXXV «Yo lo veo, prometo a mí,
de que puedo aquellotrar
que del día en que nasçí
yo nunca tal cosa ví,
nin pastor deste lugar.
Daca, yérguete, Minguillo,
enantes que él nos vea,
y nuestro poco a poquillo
por tras este colladillo
vamos dillo al aldea».

Habla el otro pastor

CXXVI «A la he, bien lo querría,
mas estoy tan pavorido
que mudar no me podría,
segund es la medrosía
que en el cuerpo me ha metido.
Y tanbién si, mientras vamos,
bolando desapareçe,

cata, Juan, dirán que entramos
que borrachos estamos
o qu'el seso nos fallesçe».

Replícale el otro

CXXVII «¿Tú eras hi de Pascual,
el del huerte coraçón?
¡Torna, torna en tí, zagal,
sé que no nos hará mal
tan adonado garçón!
Pónteme aquí a la pareja
y venga lo que viniere,
que la mi perra bermeja
le sobará la pelleja
a quien algo nos quisiere.
CXXVIII Y si de aquí nos mudamos
a dezillo a la villa,
por mucho que nos corramos,
como crees, Domingo Ramos,
buela como aguililla.
Mas paresçe mejor es
convidallo a un presado
y sabremos bien quién es,
porque quiçá después
espantarnos ha el ganado».

Respondió el otro pastor

CXXIX «¡O, pésete mal grado!
Calla, calla, Juan Pastor,
que si es algund peccado
que viene así asombrado
a meternos en pavor...
Mas ponte la tu çamarra,
la que tienes de holgar,
y tiempla bien tu guitarra,

y yo con una piçarra
comencemos de bailar.

CXXX Saquemos el cucharal
y tanbién mi caramillo,
y llamemos a Pasqual,
porque nunca vio atal,
y a su hermano Minguillo;
mas juro a mí, peccador,
que me tiene aquellotrado,
que ni sé si es encantador
o si ombre malhechor,
que todo estó espantado».

[Responde el otro]

CXXXI «Aturemos, jur'a Diego,
pues que te estay en gasajo
y, si nos abla bien luego,
harás presto del huego
para guisalle un tasajo,
que no puedo ismaginar,
hablando, Mingo, de veras,
que ombre sepa bolar
si no es Juan Escolar,
que sabe d'encantaderas.

CXXXII Minguillo, si as mirado,
iñoras su vestuario;
verás quán pinto y parado
al que se viste el untado
para entrar al santuario.
Jura hago que ismagino,
aunque nesçio rabadán,
qu'éste a Zacharías vino
en el offiçio divino
a dezille lo de Juan».

Torna a la historia y pone la revelaçión del ángel

CXXXIII Mientra estavan altercando
con su rudez iñoçente,
llega el ángel relumbrando,
y coménçoles cantando
a dezir muy dulçemente:
«¡O pobrezillos pastores,
todo el mundo alegre sea,
qu'el Señor de los señores
por salvar los peccadores
es nasçido en vuestra aldea!

CXXXIV Es ya vuestra humanidad
por éste Hijo de Dios
libre de captividad,
es fuera la enimistad
d'entre nosotros y vos,
y vuestra muerte primera
con su muerte será muerta
y, luego que aqueste muera,
sabé qu'el çielo os espera
a todos a puerta abierta.

CXXXV No curéis de titubar,
yo os daré çierta señal:
id a do suelen atar
los que vienen a conprar
sus bestias en el portal,
do sin más pontifical,
¡o varones sin engaños!,
veréis en carne mortal
la persona divinal
enpañada en pobres paños».

CXXXVI El ángel qu'esto dezía,
angelical muchedumbre

se llegó a su conpañía,
que cantavan a porfía
con çelestial dulçedumbre
las eternas maravillas
de la bondad soberana,
el reparo de sus sillas,
el lavar de las manzillas
de toda la carne humana.

CXXXVII Y después que así cantaron
muy grand gloria al Dios eterno
y la paz nos predicaron,
subieron por do baxaron
al su reigno sempiterno.
Quedaron con sus ganados
los pastores de consuno
medio muertos, espantados,
mas después en si tornados
començó a dezir el uno:

Torna a hablar Juan Pastor

CXXXVIII «Minguillo, daca, levanta,
no me muestres más enpacho,
que, segund éste nos canta,
alguna cosa muy sancta
deve ser este mochacho.
Y veremos a María,
que, jura hago a mi vida,
ahún quiçá'l preguntaría
en qué manera podía
estar virgen y parida».

Responde Mingo

CXXXIX «Para Sant Hedro, te digo
que puedes asmar de tanto
que si no fueses mi amigo

allá no huese contigo
segund que tengo el espanto,
que oy a pocas estava
de caer muerto en el suelo
quando el ombre que bolava
oiste cómo cantava
qu'era Dios este moçuelo.

CXL

Mas no quiero estorçejar
de lo que tú, Juan, as gana,
pues que tú fuiste a bailar
quando te lo fui a rogar
para las bodas de Juana;
mas lleva tú el caramiello,
los albogues y el rabé,
con que hagas al chequiello
un huerte son agudiello,
que quiçá yo bailaré.

CXLI

Pues luego de mañanilla
tomemos nuestro endeliño
y lleva tú en la çestilla
puesta alguna mantequilla
para la madre del niño,
y si están aí garçones,
como es día de domingo,
harás tú, Juan, de los sones,
que sabes de saltejones,
y verás quál anda Mingo.

CXLII

Por ende, daca, vayamos,
quede a Perico el ganado,
mas cata si allá llegamos
que entremos juntos entramos,
que estoy muy amedrentado,
que, segund el enbaraço,
medrosía y pavor
que con aquel su collaço
que vimos, todo me enbaço
de ir delante el Señor.

CXLIII

Llamemos a Pascualejo,
el hi de Juan de Trascalle,
para que mire sobejo
aquel claror tan bermejo
que relumbra todo el valle.
¡Quán claro que está el otero!
Te juro a Sant Pelayo,
para ser cabo el enero,
nunca vi tal relumbrero
ni aunque fuese por el mayo.

CXLIV

Garçones de branca bría
trobejan con un moçuelo;
¡cata, cata, qué alegría!
Jur'a mí que juraría
que son ángeles del çielo.
Lieva, lieva, revellado,
que yo te juro a Sant Hedro
de te apostar el cayado,
si quiero correr priado,
de llegar antes de Pedro.

CXLV

¡O bien de mí, qué donzella
que canta cabo el chequito!
¡Mirá qué boz delgadiella!
¡Mal año para Juaniella,
aunque cante boz en grito!
¡O hi de Dios, qué gasajo
abrás, Mingo, si la escuchas,
ni aun comer migas con ajo,
ni borregos en tasajo,
ni sopar huerte las puchas!

CXLVI

¿No sientes huerte plazer
en oír aquél cantar?
¡O, cuerpo de su poder,
no me puedo contener
que no lo vaya a mirar!
Mira quánto grand luziello

en Belém el aldiuela;
llama, llama a Turibiello,
tañerá su caramiello
y tú la tu cherunbela.

CXLVII Yo tañeré mi arrabé
que tengo en la mi hatera,
el que viste que labré
después que me desposé,
andando en el enzimera;
quanto yo todo m'acuetro
con su cantiga perheta,
ca tú, Mingo Galleta,
repica la çapateta
a huer de marras apuetro».

Habla el auctor

CXLVIII Ençendidos y animados
con sus matiegas razones,
dexaron desanparados
sus hatos y sus ganados
los pastoriles varones,
y llegados al lugar
con deseoso talante,
meresçieron de hallar,
de mirar y de adorar
nuestro dibinal infante.

CXLIX Tornados ya de groseros
de conosçer tan sabido,
quieren ser los primeros
christianos y pregoneros
del grand misterio ascondido;
todos tres encontinente
después del niño adorado
comiençan públicamente
a descubrir a la gente
el secreto revelado.

Cuenta el un pastor todo lo que avía visto

CL El uno dixo en consejo:
«¡O, si vieras, hi de Mingo,
nieto de Pascual el Viejo,
en un pobre portalejo
lo que oímos el domingo;
con los cantares que oí
tan huerte me aquellotrava
que, juro al poder de mí,
del gasajo que sentí
el ojo me reilava.

CLI Ví salir por el collado
claridad relanpaguera,
aunque estava ençamarrado
dormiendo con mi ganado
en esta verde pradera;
los zagales con la dueña
cantavan tan huertemente
que derramé so la peña
el leche de mi terreña
por mijor parallo miente.

CLII Y más te digo de veras,
que aun antes rodeando
las ovejas parideras,
de somo las conejeras
vi los ángeles cantando;
yo te juro y te rejuro
que un niño relumbrava,
qu'el rebollar de trasmuro
y el cotarro más escuro
huerte lo iñorava.

CLIII El tempero ventiscava
de cabo del regañón;

el çierço, asmo que elava;
el gállego lloviznava
por todo mi çamarrón,
mas viendo cantar de vero
con la gaita los garçones.
desnuyé la piel de cuero
por correr asmo ligero
a notar las sus cançiones.

CLIV Vilos claros como el rayo,
y al muedo de sus cantares,
¡a la he!, dexé el mi sayo
y bailé sin capisayo
por somo los escobares,
y tomé tanta alegría
con su linda cantadera,
que a sobejo paresçía
que panar se derretía
por la mi gorgomillera.

CLV Aún tengo en la mi mamoria
sus cantos, asmo que creo
unos gritavan vitoria,
los otros cantavan groria,
otros indaçielçis Deo,
otros Dios es pietatis,
otros et in tierra paz
homanibus vanitatis,
otros buena voluntatis,
otros abondo que más».

Muestra el actor por qué razón ha puesto estas pastoriles razones provocantes a riso

CLVI Porque no pueden estar
en un rigor toda vía
los arcos para tirar,
suélenlos desenpulgar
alguna pieça del día;
pues razón fue declarar
estas chufas de pastores
para poder recrear,
despertar y renovar
la gana de los letores.

CLVII Por ende, ningún liviano
no lo juzgue a liviandad,
pues nuestro linaje humano
tiene tan flaca la mano
después de su enfermedad
que, si la nuestra derecha
non consuela la esquierda,
es por fuerça que quien flecha
nuestra natura contrecha
le quiebre el braço o la cuerda.

Oración en fin de la natividad en nonbre de la dicha señora doña Juana de Cartagena

CLVIII Con la alta señoría
del sancto niño nasçido,
¡o gloriosa María!,
por el gozo deste día
con reverencia te pido
que me hagas tal servienta
del sacro hijo admirable
que en la hora de la afrenta
yo, peccadora, le sienta
piadoso y favorable.

Vita Christi fecho por coplas por frey Íñigo de Mendoça, a petición de la muy virtuosa señora doña Juana de Cartagena [Al fin:] *Fecha en Çamora a veinte y çinco de henero año de lxxxij. Centenera.*

4*

Juan Álvarez, siendo viejo, para unas monjas devotas suyas, a quien avía enbiado çiertas contemplaçiones que avían de hazer la noche de Navidad, en que le avía pedido que rogasen a Dios por él

Señoras las qu'estovistes
al nasçer de nuestra vida,
dezidme de lo que vistes
y los gozos que sentistes
con el hijo y la parida;
y las grandes maravillas
de ver a dios en el suelo
y los ángeles del çielo
puestos todos de rodillas
serville con las mantillas;
y si luego allí a desora
os encendistes damos
en mirar la gran Señora
quán umildemente adora
a su hijo y su señor,
que sentir tales primores
no ay dureza que no quiebre;
y si fuestes al pesebre
adorar con los pastores
al niño, vuestros amores.

* Se halla en el *Cancionero de Juan Álvarez Gato,* 28v [*MH2*]

Y contáme las naçiones
de los c'allí se hallavan,
las músicas y cançiones
las altas contemplaciones
que en la fiesta se tratavan;
y si gustastes del pan
del hijo de dios presente;
sé que vistes claramente
las verdades de san Juan
que por él dichas están.
Si vistes del que nació
su gloria, su resplandor
y el secreto que mostró
quando se trasfiguró
en el monte de Tabor,
y pagó lo que pecamos
los por nasçer y naçidos
do fuemos restituidos
en la gloria qu'esperamos,
si su consejo tomamos.
Tanbién, señoras, dezí
si tovistes el cuidado
las c'os hallastes allí
de rogar a dios por mí,
como os tengo suplicado.
Y pues só tan vuestro çierto,
no olvidés, por caridad,
vuestro siervo de verdad,
qu'estó tan çerca del puerto,
que, aunque bivo, bivo muerto.

5

[*Canciones para las celebraciones de la Noche de Navidad*]*

VII

¡Bien vengades, los pastores,
é, bien vengades!
Nos el infante vimos
e a él nos ofreçimos.
En el pesebre do estava
la Virgen lo aguardava.
En paños enbrolvido
e al mundo ofreçido.
Los ángeles con honor
laudavan al Salvador.
Tornámonos nuestra vía
con muy grand alegría,
por vos lo fazer saber,
e devédeslo creer.

* *Cancionero musical de Astudillo,* 5v y 7r-8r, ed. de Pedro M. Cátedra, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media: estudios sobre prácticas culturales y literarias,* Madrid, Gredos, 2005, págs. 235-242.

X

Anuntiatión

¡Ventura, ventura, Señora, la tuya,
quán buena ventura!
«O, reina del cielo, del mundo señora,
nuestra abogada e procuradora,
¿si te pluguiese dezirnos agora
tu buena ventura?»
«Dezir mi ventura yo soy plazentera,
pues sobre todas fue mucho más buena;
Dios me la dio, oídla y sabelda
mi buena ventura.
En el comienço del mundo y Adán,
yo fue criada en el aspecto real
e siempre guardada para gracia alcançar
y buena ventura.
Seyendo donzella de poca hedat,
en el consistorio de Dios eternal
tratose enbaxada para me enviar
de buena ventura.
Yo contenplando en cómo sería
virgen pariese al alto Mexía,
a Dios demandava de verla y servirla,
y fue mi ventura.
Toda pensosa en tal pensamiento
llegó ante mí el buen mensajero,
cortés, mesurado, fermoso, mançebo,
con buena ventura.
D'un continente fermoso en catar,
fincó los finojos, començó a fablar:
"¡Albricias, albricias, o Virgen sin par
de buena ventura!
Vengo, señora, de luengo camino
con alto mensaje del fecho divino.
¡O fenbra fermosa, escucha qué digo!
Sabrás tu ventura.

¡O llena de gracia, tú sepas por çierto
que por tus amores Dios faze conçierto
entre él y la gente, veniendo en ti luego,
verás qué ventura.
Tú, virgen quedando como de primero,
a Dios parirás, onbre verdadero,
su nonbre será Ihesú Nazareno:
verás qué ventura.
Entre todas les fenbras bendita serás,
bendito es el fructo que tú llevarás,
madre de Dios por siempre serás,
verás qué ventura".
Oída su fabla, tomé turbaçión;
de grant sobresalto, perdí mi color;
bolví los mis ojos, fablé mi razón
de buena ventura.
"A Dios prometí guardar castidat;
yo nunca perdí mi virginidat;
varón non conozco, pues ¿cómo será
aquesta ventura?"
Respondió con mesura, diziéndome ansí:
"Non temas, señora, nin dubdes de ti,
que Dios es contento de nasçer de ti
por tu grant ventura.
El Spíritu Sancto verná sobre ti;
virtut del muy Alto cobrirá a ti;
non dubdes de tanto, que çierto es ansí
tu buena ventura".
Como lo oí, baxéme inclinada:
"Ahé la su sierva de Dios y criada,
cúnplase en mí, según tu palabra,
pues fue mi ventura".
Luego instante que obedeçí
fue el infante concepto en mí.
¡O, quán gozosa que yo me sentí,
por ser mi ventura!
Con grant reverençia partióse de mí
el mensajero, diziéndome ansí:

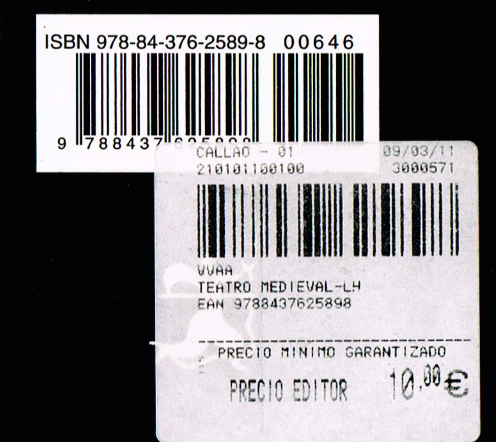
"¡Todos loemos, señora, a ti,
pues fue tu ventura!"».
¡O Virgen, donzella de alto saber,
gracias ofrezco a tu merecer,
fazme servir a ti con plazer,
pues fue tu ventura!

Colección Letras Hispánicas

ÚLTIMOS TÍTULOS PUBLICADOS

630 *Poesía completa,* JUAN DE ARGUIJO.
Edición de Oriol Miró Martí.
631 *Cómo se hace una novela,* MIGUEL DE UNAMUNO.
Edición de Teresa Gómez Trueba.
632 *Don Gil de las calzas verdes,* TIRSO DE MOLINA.
Edición de Enrique García Santo-Tomás.
633 *Tragicomedia de Lisandro y Roselia,* SANCHO DE MUÑÓN.
Edición de Rosa Navarro Durán.
634 *Antología poética (1949-1995),* ÁNGEL CRESPO.
Edición de José Francisco Ruiz Casanova.
635 *Macías. No más mostrador,* MARIANO JOSÉ DE LARRA.
Edición de Gregorio Torres Nebrera.
636 *La detonación,* ANTONIO BUERO VALLEJO.
Edición de Virtudes Serrano.
637 *Declaración de un vencido,* ALEJANDRO SAWA.
Edición de Francisco Gutiérrez Carbajo.
638 *Ídolos rotos,* MANUEL DÍAZ RODRÍGUEZ.
Edición de Almudena Mejías Alonso.
639 *Neptuno alegórico,* SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ.
Edición de Vincent Martin y Electa Arenal.
640 *Traidor, inconfeso y mártir,* JOSÉ ZORRILLA.
Edición de Ricardo Senabre (10.ª ed.).
641 *Arde el mar,* PERE GIMFERRER.
Edición de Jordi Gracia (3.ª ed.).
642 *Las palabras del regreso,* MARÍA ZAMBRANO.
Edición de Mercedes Gómez Blesa.
643 *Luna de lobos,* JULIO LLAMAZARES.
Edición de Miguel Tomás-Valiente.
644 *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón,*
ATRIBUIDA A MIGUEL DE CERVANTES.
Edición de Héctor Brioso Santos.
645 *La luz en las palabras. Antología poética,* ANÍBAL NÚÑEZ.
Edición de Vicente Vives Pérez.
646 *Teatro medieval.*
Edición de Miguel Ángel Pérez Priego.

Los dos principales focos de producción e irradiación del espectáculo teatral en la Edad Media son la Iglesia y la corte. La actividad teatral ocurre en su mayor parte en torno a las sedes catedralicias, los templos parroquiales, los conventos y monasterios, o en torno a la corte regia, los palacios señoriales y el ámbito ciudadano con motivo de fiestas populares, recibimientos o entradas triunfales. La historia del teatro medieval castellano es en buena parte la historia de textos perdidos. La pieza dramática era entendida como representación y no como literatura. Es un teatro que no tiene una realización textual propia y que no era habitual recoger por escrito. Las crónicas y documentos eclesiásticos dan noticia de ceremonias y espectáculos y sienten la necesidad de transcribir los textos. Los que nos han llegado lo han hecho a través de cancioneros poéticos o de copias ocasionales y descuidadas. Se trata de un teatro sin apenas acción ni trama argumental, un teatro estático con largos parlamentos didácticos o piadosos, más próximos al acto ritual en el que toma parte y con el que se identifica toda la colectividad.



0141646